P II
0584

teatrul

XII-a

NOAPTE

5

1958

SHAKESPEARE

www.cimec.ro

t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia DELEANU Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Radu BELIGAN, Ion FLOREA, Laurențiu FULGA, Mihnea GHEORGHIU, Horia LOVINESCU, W. SIEGFRIED, George VRACA

www.cimec.ro

teatrul

mai **5** 1958

anul III

T.I.A. 9909

		pag.
—	**Teatru şi partinitate**	3
M. GUS	**Arta şi democraţia**	7
Florin TORNEA	**Valoarea umană în evocarea revoluţionară**	13
Eugen LUCA	**Pretextul actualităţii**	19
D. ESRIG	**Recitind scrierile estetice ale lui Camil Petrescu**	25
Margareta BĂRBUŢĂ	**În căutarea profilului** Însemnări despre Teatrul Naţional din Craiova	31
—	**Cu Al. Kiriţescu despre . . . 70 . . .**	38
Marcel BRESLAŞU	**Bucuroşi de oaspeţi**	42
—	**Cuvinte pentru Festival** (Saluturi trimise de : Max IACOB, A. M. JULIEN, A. ZAJOTTI, dr. H. R. PUSCHKE, J. VILLAFANE, Maria SIGNORELLI)	44
C. C. GHENEA	**Din trecutul teatrului nostru de păpuşi**	46

CRONICA

Horia DELEANU	**Schimbul de azi**	53
	Mircea ALEXANDRESCU — Seară shakespeareană ; Al. POPOVICI — De Filippo e totuşi autor de comedie ! ; Florian POTRA — Depăşirea tradiţiei, Repertoriu romînesc la Brăila ; Maria VLAD — O piatră de încercare.	
	Teatru studenţesc : Fl. P. — Vivat Academia . . . şi teatrul ei ! ; M. AL. — În luptă cu melodrama ; M. I. — Pasiunea pentru repertoriul mare, Între posibilitate şi năzuinţă ; Al. P. — Falsă tinereţe . . .	55

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

C.C.276.967

www.cimec.ro

INSEMNĂRI

pag.

Fl. T. — Un prilej nu numai de pioasă meditație ; Veronica PORUMBACU — Sara Manu ; Tudorel POPA — Ce e bine și ce n-ar fi rău . . . ; I. FIAVIUS — Cîteva întrebări după „A 12-a noapte" ; Ștefan CIOBOTĂRAȘU — La căpătîiul unui mare actor 79

MERIDIANE

T. S. — Teatrul luat . . . în balon . . . 85

Ştiri din . . .

U. R. S. S., Belgia, R. P. Chineză, Grecia, R. P. Polonă, Franța, Austria, Italia, R. P. Bulgaria, R. D. Germană, Sudan, R. Cehoslovacă, Japonia . . 86

CĂRŢI-REVISTE

Vera CĂLIN — Un curs universitar ; Paul B. MARIAN — Molière definit de el însuși 92

CALENDAR 96

Coperta : Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

Teatru și partinitate

Sîntem în preajma tradiționalei consfătuiri anuale a oamenilor de teatru. Prilej util pentru un larg tur de orizont în jurul aspectelor de ultimă oră ale mișcării noastre teatrale, de adîncire și dezlegare a problemelor care au confruntat în această stagiune pe slujitorii scenelor noastre dramatice. Firește, nu ne gîndim să conjecturăm asupra dezbaterilor ce se vor isca la consfătuire. Ni se pare însă nimerit să subliniem și să salutăm faptul că ordinea de zi a fost axată în jurul repertoriului înfățișat și îndeosebi în jurul dramaturgiei originale promovate și valorificate de teatrele noastre prin acest repertoriu. Dincoace de orice luări de poziții particulare, ce se vor face cunoscute cu acest prilej, ni se pare în același timp că nu strică a întîrzia aci, asupra unor laturi mai generale — de ordinul esenței — ale problemelor ce vor fi dezbătute.

Ne amintim de consfătuirea oamenilor de teatru ținută acum un an. Încercase atunci, în mijlocul preocupărilor și convingerilor noastre, să-și semnaleze o firavă prezență ideea artei desfătătoare. Deși se dorea poate bogată în ispite, ideea, rostită, a răsunat strident în urechi. Nu datorită desfătării ca atare, împotriva ei nimeni nu are de ce să se ridice. Dar pentru că desfătarea fusese suprapusă drept condiție a artei, substanței social-educative cu care noi sîntem obișnuiți să înnobilăm și să îndatorăm arta. Pentru că, așa cum fusese propusă (ca un panaceu în arta noastră teatrală), desfătarea aceasta ascundea vădit, implica invitația de a reveni la o așa-numită puritate a actului artistic, la creația artistică „eliberată" de nu știm ce opresiune a realităților, a vieții, a convingerilor și orientărilor noastre politice (toate acestea, pasă-mi-te, adiacente, străine frumosului...). Pentru că prin proclamarea desfătării ca scop suprem al operei de artă, simțeam repudiindu-se, cu amăgitoare armonii retorice, ceea ce înseamnă cucerire revoluționară și mîndrie în creația noastră artistică și în credințele noastre artistice de astăzi. Teoria artei-desfătare și-a primit de aceea, cu promptitudine, replica necesară, fermă. Iar discuțiile la consfătuire s-au purtat mai departe, în numele artei realist-socialiste, pentru continua ei dezvoltare.

De ce pomenim astăzi de acest singular și parcă uitat incident, care s-a stins în fașă, cu concursul și spre satisfacția unanimă a participanților la consfătuire? Nu-l asociem direct cu problemele stagiunii în curs de încheiere. Dar față de caracterul în general eclectic al repertoriului și față de natura unora din slăbiciunile semnalate în parte de critică, de care s-au făcut vinovate lucrări dramatice reprezentate în această stagiune, cercetarea cauzelor care au putut înlesni această carență recoltă artistică e legitimă și necesară. Și parcă asemenea cercetare se cere pornită dinspre tărîmurile dinspre care încercase acum un an să mijească teoria artei-desfătare.

www.cimec.ro

Departe de noi gîndul de a deschide cuiva procese de intenție. Și mai cu seamă departe de noi gîndul de a minimaliza ori tăgădui ceea ce a fost valoros în creația dramatică recentă și în realizările spectacologice ale anului. Nu vom putea trece cu vederea nici faptul că, dincolo de deficiențe, scrisul dramatic original a fost, în stagiunea de față, promovat cu, s-ar zice, o nemaiîntîlnită de masivă solicitudine. Aproape (dacă nu chiar peste) 20 de piese noi originale jucate în premieră în răstimpul cîtorva luni este o cifră neașteptată. Și, alături de aceste piese, au văzut în același răstimp lumina rampei o seamă de lucrări din tezaurul marilor valori dramatice ale literaturii universale — clasice și moderne. Putem însă, în judecarea stagiunii, să ținem seama doar de cifre record și de cîteva nume prestigioase de autori care au stat pe afișul teatrelor noastre? Sînt, dincolo de aparențe, unele realități care nu pot și nu trebuie să ne scape.

Aceste realități vorbesc despre o evidentă sărăcie tematică la cele aproape 20 de piese originale din stagiune. Aceste realități vorbesc despre o înțelegere vădit superficială, formală a ideilor de mesaj și de actualitate la autorii cîtorva din respectivele piese. Realitățile acestea vorbesc — chiar cînd se referă la nume tari: *Shakespeare, Shaw, Hugo de pildă — despre alcătuirea și definitivarea repertoriilor mai mult după criterii întîmplătoare, după posibilități și situații de moment, după gusturi personale, decît după concepția că repertoriul e baza ideologică a unui teatru. Realitățile vorbesc, în acest sens, de insuficiența lucrărilor dramatice în măsură să răspundă necesităților sociale și morale, constructive, ale momentului.*

Se discută nu fără insistență (chiar dacă nu totdeauna în public) de „valori" dramatice ale Apusului. Aceste valori — excluzînd literatura și literații absurdului și angoaselor — aparțin unor talente de necontestat. Neconformiste față de așezările sociale în care ele trăiesc și creează, talentele acestea sînt totuși, în primul rînd, valorificate acolo, *de un public burghez și mic-burghez ce se complace amuzat în a se recunoaște — cu psihologia și morala lui — în figurile și situațiile dramatice, oricît de „negre" sau „scrișninde" ale pieselor scrise de atari talente. Căci mesajul lor critic e doar constatativ, sleit de forță mobilizatoare, întunecat de lipsa soluțiilor și orizonturilor, indiferent de altfel la soluții și orizonturi. Nu vom socoti firește niciodată critica așezărilor și moravurilor burgheze, conținută în lucrările de ordinul celor pomenite, ca neinteresante pentru publicul nostru. Dar socotim că a pune pedala pe* această *literatură în proiectarea repertoriilor teatrale, dovedește cel puțin exagerare, dacă nu o condamnabilă miopie ideologică. Alături de această literatură (oricît de strălucitor valoroasă) de tip Pagnol, Giraudoux, Anouilh, după care se pamează unii directori de teatru, unii consilieri artistici, unii directori de scenă, se dezvoltă și o altă literatură. E drept o literatură încă puțină și sub obroc, fără a se bucura de adeziunea zgomotoasă și de forța de lansare a unui anumit public și a unei anumite prese (poate, uneori și fără strălucirea maeștrilor pomeniți, dar alteori putînd intra și intrînd chiar în competiție cu ei). Această literatură dramatică se proclamă deschis în slujba clasei muncitoare și încearcă să oglindească lupta de clasă existentă azi în țările capitaliste. Ea își dezvoltă opera critică din convingerea necesității și din perspectiva istorică a răsturnării inevitabile a orînduirii bazate pe exploatarea socială și națională. N-am întîlnit pomenindu-se numele lui Barrie Stavis și al dramei lui, care glorifică pe eroul legendar al luptelor greviste din S.U.A. — Joe Hill, decît în unele relatări mărunte, publicistice. În repertoriul vreunui teatru însă, nu. Despre irlandezul Sean O'Casey și despre marea lui zestre poetică se discută cu aprindere în cercurile literare. Dar tragedia muncitorească a* Trandafirilor roșii pentru mine, *în pofida unor momente nedeslușite, întîrzie să facă obiectul cercetărilor pentru includerea în repertoriu a vreunui teatru.*

Cerința reflectării actualității nu este opozabilă doar dramaturgilor. Ci și celor răspunzători pentru alcătuirea repertoriilor teatrale. Această actualitate vorbește în primul rînd despre relațiile și contradicțiile de clasă, despre prezența tot mai impunătoare

www.cimec.ro

și mai ineluctabil triumfătoare a muncitorimii, a concepției comuniste despre viață, în lume. A nu cerceta, a nu descoperi și promova lucrările care reflectă aceste date esențiale ale prezentului, înseamnă pentru cei răspunzători de alcătuirea repertoriilor, a munci în pierdere; înseamnă a scăpa din vedere noutatea *efectivă a contemporaneității noastre, noutatea cu adevărat utilă spectatorului nostru. Pentru acest spectator nu atît destinul crepuscular al orînduirii burgheze constituie o problemă (acest destin fiind, în ultimă analiză, în cele mai variate forme și formule, aproape unica, îngrijorătoarea temă a dramaturgiei apusene de azi) cît drumul omului muncii care se află în afara acestui destin dar care accelerează împlinirea lui.*

Se folosește, desigur, în selectarea cu precădere a operelor dramatice burgheze, argumentul îmbătător al valorii lor artistice, pretins irezistibile. Dar valoarea artistică luată global și în sine nu e un argument decît pentru cel care e străin sau care s-a înstrăinat de miezul de viață al vederilor noastre despre artă și despre menirea ei; decît pentru cel care poartă nostalgia valorilor artistice „pure", desprinse de orice funcție sau determinare socială, ideologică, politică, a acelor valori în măsură să iște în contemplatorul operei respective, doar încîntarea. Nu ne grăbim nici să generalizăm, nici să individualizăm. Dar nu trebuie să escamotăm realitatea că repertoriul care a mobilat stagiunea de față, a fost în oarecare măsură bîntuit de vîntul acestui criteriu al „purității" și al valențelor exclusiv desfătătoare ale operelor selectate. Altfel, cum să ne explicăm fixația teatrelor cu osebire pentru piese de culoare, de costum, de epocă; goana lor după piese care știu numai să stoarcă lacrimi, ori numai să stîrnească hohote de rîs, ori numai să uimească prin paradoxele lor; goana după piese care merg „neîndoios" la public? Cum să ne explicăm faptul că (exceptînd spectacolele aniversare din noiembrie trecut) și puținele lucrări dramatice de categoria Vilegiaturiștilor *sau* Dușmanilor *lui Gorki (în care valoarea artistică, nu din întîmplare, nu e pură, dar nici de lepădat) sînt împinse către sfîrșitul stagiunii, adică — pentru public — către stagiunea viitoare? Cum să ne explicăm caracterul birocratic cu care au fost acceptate și promovate, într-o serie de teatre, non-valori patente din cea mai recentă dramaturgie originală, non-valori nu doar datorită felului în care ele surprind și dezbat (mai curînd nu surprind și nu dezbat) aspectele și problemele vieții și realităților noastre actuale, dar non-valori datorită mai ales „însușirilor desfătătoare", cu care ele par a se fi învestmîntat pentru a „trece" prin consiliul artistic și apoi rampa?*

Problemele dramaturgiei noastre recente sînt un capitol osebit. Critica a început și va continua fără îndoială să se ocupe cu seriozitate, după cuviință, de ele. Dar dincolo de aceste probleme relațiile dintre dramaturgi și teatre — mai precis preocuparea acestora din urmă de a sluji prin dramaturgia originală, și teatrul și menirea lui educativă politică — se dovedesc a constitui la rîndul lor o problemă dintre cele spinoase ale stagiunii. Căci sarcina de a sprijini, de a stimula și promova lucrări dramatice originale, pare (cel puțin în unele cazuri strigătoare) a fi fost înțeleasă și practicată în mod mecanic, expeditiv, fără conștiința responsabilității „față de cititori (respectiv spectatori), față de epocă, față de societate", pe care o cerea Gorki. A fost uneori practicată în afara unei concepții viu resimțite realist-socialiste despre artă, și din ceea ce tot Gorki numea „perspectiva mușuroiului", adică din perspectiva lipsei de perspectivă.

Ceea ce e caracteristic teatrului și dramaturgiei noastre — ca, în general, artelor pe care le cultivăm — este atașamentul lor deschis și ferm de cauza clasei muncitoare și a partidului ei, de efortul și elanul lor constructiv, de ținta finală — socialismul — către care partidul îndrumă și înaripează conștiința omului. Rădăcinile care dau vigoare transformatoare și perspectivele care dau sens operei artistice sînt în arta noastră ideologia clasei muncitoare și perspectivele revoluționare pe care partidul le deschide poporului. Zvîcnirea militantă pentru luminarea și pentru ușurarea cuceririi acestor perspective

www.cimec.ro

este de asemenea caracteristică operelor artistice crescute pe terenul acestei ideologii. Fără și în afara lor, arta noastră s-ar vedea golită de vitalitate, stearpă de rod, străină și ostilă propriei sale substanțe și meniri. Iată de ce, liberat de fățărnicia, de ispitele meschine, de pretențiile grosolane ale societății „bazată pe puterea banului", artistul nostru, chemat să-și lege arta „față de proletariat", își îndreaptă statornic privirile spre partid, așteptînd de la el îndrumare, solicitîndu-i „suflul viu al cauzei proletare vii" de care vorbea Lenin. Iată de ce cerîndu-i îndrumare, artistul cere partidului să-l ferească a decade în acel „străvechi principiu rus, semioblomovist, semiafacerist: „scriitorul scrie, scriitorul citește", pe care-l practicase cîndva. Iată de ce, bucuros de a-și vedea arta „parte integrantă a cauzei generale a proletariatului"; mîndru că arta lui slujește „milioanelor și zecilor de milioane de muncitori care alcătuiesc floarea țării, forța ei, viitorul ei", artistul nostru nu ostenește să apeleze la luminile, la solicitudinea oricînd largă a partidului, pentru ca munca sa de artist să fecundeze, cum năzuia Lenin, „ultimul cuvînt al gîndirii revoluționare a omenirii".

Sînt, firește, adevăruri deseori rostite. Față de care nu știm să se fi manifestat, conștient, deliberat, la noi, îndoieli sau poziții refractare. Vîntul dușman al revizionismului e însă prin unele țări și în unele cercuri de peste hotare, în plină bătaie. Nu e un vînt cu bătaie puternică. Se insinuează subtil și șăgalnic, în conștiința neprevenită și atinge, cu șfichiul lui otrăvit, însești temeiurile de existență ale artei noastre: necesitatea îndrumării de către partid a muncii artistice și metoda realist-socialistă a creației artistice. Vorbind despre renegatul Kautzky, Lenin arăta maniera perfidă a insinuării revizionismului în conștiința muncitorimii și a celor legați de cauza ei: „prin sofisme vădite se răpește marxismului sufletul lui viu, revoluționar, se admite din marxism totul, *în afară de mijloacele revoluționare de luptă, de propovăduirea și de pregătirea acestora, de educarea maselor tocmai în această direcție". Pentru artistul clasei muncitoare, a fi lipsit de mijloacele revoluționare de luptă înseamnă a fi lipsit de însăși rațiunea de a exista. Iar aceste mijloace sînt pentru el ca și pentru omul muncii, partidul care-l îndrumă și metoda artistică pe care partidul l-a convins să și-o însușească, realismul socialist. Fără ele, artistul ajunge să facă artă de desfătare pură, să valorifice actul artistic «pur», să schițeze repertorii din valori artistice în sine, să piardă perspectiva revoluționară pentru perspectiva strîmtă „a mușuroiului", să cadă în capcana artei burgheze. Și — fără să vrea, fără să-și dea seama — s-o slujească. Căci revizionistul, ca și Kautzky, e „virtuoz în arta de a fi marxist în vorbe" și „slugă a burgheziei în fapte" (Lenin).*

Repetăm, în rîndurile noastre nu se aud vocile unor asemenea primejdioși „virtuozi" ai marxismului. Dar, în condițiile în care revizionismul e recrudescent chiar în alte locuri, în condițiile în care lupta împotriva revizionismului e tot atît de imperioasă ca lupta împotriva dușmanului de clasă deschis, se cere a întări în noi convingerea că arta noastră, cu tot ceea ce e înălțător și valoros și trainic în ea, își datorește însușirile îndrumării partidului; că greșelile sau carențele în munca noastră și în realizările noastre artistice pornesc dintr-o slăbire a apelului nostru la îndrumarea partidului; că fără această îndrumare nu e cu putință nici o pulsație artistică valabilă, ni se pare nu numai util dar și necesar să reamintim. Acum, în preajma tradiționalei consfătuiri anuale a oamenilor de teatru. Sîntem convinși că dezbaterile de la consfătuire se vor desfășura sub semnul principiului leninist al partinității. Sîntem de aceea convinși că ele se vor bucura și de o rodnicie bogată și substanțială.

„t"

www.cimec.ro

Arta şi democraţia*

Încă din primele sale scrieri teoretice, de pe cînd era un tînăr de 24 de ani, V. I. Lenin a abordat, printre alte probleme foarte importante ale teoriei marxismului, şi problema *partinităţii* în ştiinţă, filozofie, în orice domeniu de cunoştinţe.

Mai precis: analizînd deosebirea dintre dialectica materialistă şi obiectivismul burghez al „marxiştilor legali", ca şi deosebirea dintre dialectica materialistă şi subiectivismul mic-burghez al narodnicilor, Vladimir Ilici a fundamentat şi a dezvoltat principiul partinităţii *proletare comuniste*, în ştiinţă, în artă, în literatură.

Astfel, încă de foarte tînăr, Lenin a adus o contribuţie preţioasă la teoria marxismului, la practica luptei revoluţionare a proletariatului.

Principiul leninist al partinităţii cunoştinţelor omeneşti, ştiinţei şi filozofiei înseamnă că legile dezvoltării societăţii omeneşti pot fi *cunoscute just* numai dacă le cercetăm din *punctul de vedere* al proletariatului revoluţionar.

Deşi progresiste pentru acea epocă, cînd burghezia ducea o luptă revoluţionară împotriva feudalismului, punctul de vedere al burgheziei şi ştiinţa acesteia nu erau totuşi în măsură să cunoască şi să înţeleagă cu justeţe şi precizie dialectică legile istoriei. „Partinitatea" burgheză în ştiinţe avea, de aceea, un caracter istoriceşte vremelnic şi era din punct de vedere ştiinţific, mărginită.

Realizînd cunoaşterea legilor dezvoltării istorice a omenirii de pe poziţiile proletariatului socialist, avangarda comunistă a acestuia a descoperit şi a formulat singurele teze ştiinţifice juste şi exacte.

Astfel s-a înfăptuit pentru întîia dată în istorie unitatea dialectică dintre concepţia despre lume a clasei angrenate în procesul cunoaşterii şi cunoaşterea precisă a realităţii obiective.

În 1905, în remarcabila sa lucrare *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, V. I. Lenin a aplicat principiul partinităţii comuniste la o ramură foarte importantă a activităţii revoluţionare a proletariatului şi a partidului, şi anume la sectorul literaturii politice şi beletristice. El vorbea despre o literatură cu adevărat liberă, fertilizată de ultimul cuvînt al gîndirii revoluţionare a omenirii şi de experienţa muncii vii a proletariatului socialist. El sublinia că e cu neputinţă ca o literatură în care creaţia

* Extrase dintr-un articol apărut în revista sovietică „Teatr" nr. 4/958

www.cimec.ro

se fundează pe principiul partinității leniniste, să nu fie o literatură cu adevărat liberă — liberă tocmai pentru că este legată *față* de proletariatul socialist.

Principiul leninist al partinității literaturii, artei, culturii prezintă două aspecte: în primul rînd, el constituie *fundamentul teoretic* al esteticii marxiste și în al doilea rînd este baza practică a politicii comuniste în artă.

Teoria care corespundea intereselor fundamentale ale luptei clasei muncitoare pentru propria ei eliberare și pentru eliberarea omenirii, s-a dovedit a fi unica teorie *adevărată* cu privire la dezvoltarea istorică a omenirii.

Estetica marxist-leninistă, care are la baza ei principiul partinității, este unica teorie justă despre artă și literatură și despre întreaga activitate artistică a omenirii.

. . . . . .

Îmbinarea preciziei științifice cu finalitatea revoluționară — iată care este *esența* artei și literaturii realismului socialist.

Principiul leninist al partinității constituie sufletul viu al realismului socialist. Politica Partidului Comunist și a Statului Sovietic în domeniul artei reprezintă traducerea în practică a principiului leninist al partinității.

Revizionismul atacă principiul partinității comuniste a literaturii și culturii și îl respinge la adăpostul lozincii „despre libertatea criticii". Această lozincă nu e nouă și dușmanii marxismului recurg de mult la ea. Cu mai bine de o jumătate de veac în urmă, în 1902, Vladimir Ilici scria în cartea *Ce-i de făcut?* următoarele:

„...libertate de critică" înseamnă libertatea curentului oportunist în sînul social-democrației, libertatea de a transforma social-democrația într-un partid democratic de reforme, libertatea de a infiltra în socialism idei burgheze și elemente burgheze".

Și astăzi, ca și la începutul secolului nostru, revizioniștii atunci cînd atacă marxism-leninismul se manifestă ca promotori ai influenței burgheze asupra proletariatului. Întocmai ca pe timpul lui Bernstein, revizionismul este și astăzi primejdia de dreapta, primejdia burgheză, care paralizează energia revoluționară a clasei muncitoare și sădește dezorientare în rîndurile muncitorimii.

În Declarația consfătuirii reprezentanților partidelor comuniste și muncitorești din țările socialiste, revizionismul ca primejdie principală a fost caracterizat în modul următor:

„Revizioniștii se străduiesc să goleaască sufletul revoluționar al marxismului, să submineze încrederea clasei muncitoare și a poporului muncitor în socialism. Ei se ridică împotriva necesității istorice a revoluției proletare și a dictaturii proletariatului pentru trecerea de la capitalism la socialism, neagă rolul conducător al partidului marxist-leninist, neagă principiile internaționalismului proletar, cer renunțarea la principiile leniniste fundamentale ale construcției de partid, și în primul rînd renunțarea la centralismul democratic, cer transformarea partidului comunist dintr-o organizație revoluționară de luptă într-un fel de club de discuții".

Este extrem de important să avem în vedere faptul că revizionismul, care este un oportunism de dreapta, încearcă să se dea drept un curent „de stînga", pentru ca, cu ajutorul frazeologiei sale „revoluționare", să inducă în eroare pe oamenii șovăielnici sau pe cei care nu se orientează bine în politică.

www.cimec.ro

Mai mult : revizionismul oferă un teren prielnic pentru menținerea și cultivarea dogmatismului. De aceea, o luptă energică dusă împotriva revizionismului înlesnește totodată înlăturarea rămășițelor dogmatismului și sectarismului. Pe de altă parte, măciuca sectarismului nu e de fel nimerită pentru combaterea revizionismului.

Atacînd principiile partinității comuniste a literaturii și defăimînd realismul socialist, revizioniștii fac paradă de lozinca „democrației pure". Cîtă cerneală nu s-a cheltuit pînă astăzi pe tema pretinselor prejudicii cauzate artei de absența unei libertăți depline a artistului, pe tema că numai „adevărata democrație" poate să asigure înflorirea literaturii și culturii ! Dar această lozincă a „democrației pure" este tot atît de veche ca și apelul la „libertatea criticii".

. . . . . .

Cu maximă insistență, revizioniștii au încercat și încearcă să lovească în principiul și în practica conducerii de către partid a literaturii și artei. Ei afirmau și afirmă că realismul socialist este falimentar — și că această situație se datorează tocmai împrejurării că literatura și arta sînt conduse de Partidul Comunist și Puterea Sovietică.

Este de prisos să opunem acestor afirmații calomnioase faptele, care spulberă cu desăvîrșire calomniile revizioniștilor. Înflorirea literaturii și artei în țara noastră este un argument care vorbește de la sine.

Dar, deoarece pe tărîm teoretic revizioniștii continuă să tulbure apele, se impune examinarea laturii teoretice a acestei probleme.

Este știut că, formulîndu-și principiul partinității literaturii, Lenin se gîndea la o literatură cu adevărat liberă și legată frățiș de proletariat. *Legătura frățișă* dintre literatura sovietică și Partidul Comunist, cu ideologia lui marxist-leninistă, este tocmai acea formă a *democrației socialiste* care asigură fiecărui artist deplina libertate a creației sale.

Politica Partidului Comunist în domeniul artei respinge atît metodele administrativ-birocratice, cît și dezmățul anarhic. În activitatea sa de partid și de stat, Lenin a dat el însuși un exemplu de conducere concretă și eficientă. Totuși, revizioniștii răspîndeau și răspîndesc baliverne despre Lenin, afirmînd că el ar fi fost un liberal care s-ar fi situat pe o poziție de neutralitate și de neamestec total în treburile literaturii și artei.

Pe de altă parte, și partizanii sectarismului îngust, ai dogmatismului în artă denaturau și denaturează poziția reală a lui Lenin în problema conducerii literaturii și artei de către partid.

Lenin nu s-a călăuzit niciodată după gusturile sale personale. Știm din amintirile lui N. K. Krupskaia cît de mult i-a displăcut lui Lenin *Greierele din cămin*. Vladimir Ilici nici nu a rămas pînă la sfîrșitul spectacolului. Dar, odată înapoiat acasă nici prin gînd nu i-a trecut să interzică acest spectacol, care din punctul lui de vedere era neizbutit.

Atunci, însă, cînd a aflat că la Congresul Proletcultului, A. V. Lunacearski nesocotește directivele primite și prezintă spre adoptare hotărîri care sînt în contradicție cu tezele fundamentale ale marxismului, Lenin a intervenit cu asprime și în numele Comitetului Central a definit linia care trebuia să fie promovată în problema privitoare la sarcinile proletcultului.

După cum bine se știe, Vladimir Ilici cerea să se acorde cea mai mare atenție și îngăduință față de oamenii de știință burghezi, care colaborau cu tînăra Putere Sovietică, dar izbuteau anevoie să se dezbare de opiniile și de prejudecățile lor burgheze. De aceea, el ne-a învățat : „...să urmărim zi de zi în procesul muncii gradul de devotament al

www.cimec.ro

savanților burghezi și măsura în care ei renunță la prejudecățile burgheze, precum și trecerea lor treptată la punctul de vedere al socialismului". Să urmărim, adică să-i ajutăm pe specialiștii burghezi să se lepede de „bătrînul Adam".

Ajutîndu-i în practică pe cei mai buni reprezentanți ai vechii intelectualități artistice și științifice din Rusia să rupă cu trecutul lor, Vladimir Ilici îi biciuia tocmai de aceea cu asprime pe savanții, scriitorii, artiștii care se încăpățînau în erorile lor, numindu-i iobăgiști, reacționari, lachei cu diplomă ai clericalismului.

Tactica consecventă și principială a lui Lenin în conducerea culturii și artei a asigurat trecerea rapidă a părții covîrșitoare a vechii intelectualități pe poziții sovietice.

Intransigența în apărarea purității ideologiei noastre, critica stăruitoare a greșelilor, lămurirea lor cu răbdare, renunțarea la metodele birocratice deșarte și la prioritatea gustului personal, conducerea fermă de zi cu zi a operei de construcție culturală — iată esența partinității leniniste ca principiu al politicii partidului nostru în domeniul artei. Acest principiu a fost formulat de N. S. Hrușciov în cunoscutele sale prelegeri „Pentru o strînsă legătură a literaturii și artei cu viața poporului" :

„Noi vrem consolidarea, coeziunea tuturor forțelor literaturii și artei pe o bază principială, și nu prin concesii și abateri de la principiile marxism-leninismului. În interesul acestei consolidări se desfășoară critica și autocritica principială. Această critică ajută oamenilor care fac greșeli să-și dea seama de ele și să și le îndrepte, să stea mai bine pe picioare, stimulează activitatea creatoare. Desfășurînd critica și autocritica, trebuie să fim atenți dacă greșeala cuiva este întîmplătoare sau oglindește o concepție, o anumită linie de comportare, să ținem seama de atitudinea acelei persoane față de critică. Orice om poate greși, trebuie să vedem nu numai ceea ce acest om a făcut ieri, dar și ceea ce este în stare să facă mîine și — aceasta este principalul — trebuie să ajutăm pe acest om să înțeleagă să-și lichideze mai repede lipsurile și să-și îndrepte greșelile".

Linia partidului, de consolidare a tuturor forțelor literaturii și artei pe temelia principială a marxism-leninismului, este unica modalitate justă și sigură de a lupta atît împotriva revizionismului, ca principală primejdie în momentul de față, cît și împotriva rămășițelor și recidivelor posibile ale dogmatismului și sectarismului.

Revizioniștii afirmă în mod calomnios că metoda realismului socialist și principiul partinității comuniste îngrădesc și chiar anihilează libertatea creației artistice. Dar în realitate lucrurile stau tocmai pe dos ! Principiile leniniste ale partinității oferă și asigură fiecărui creator deplina *libertate de exprimare artistică* a celor mai măreție idei eliberatoare ale omenirii, ideile marxism-leninismului. Metoda realismului socialist oferă fiecărui artist cele mai vaste posibilități de a-și căuta și a-și alege mijloacele pentru a da ideilor sale o expresie cu adevărat artistică.

Facem această afirmație bazați pe teza absolut adevărată că în artă nu există și nici nu poate să existe o *unică soluție artistică justă* pentru fiecare sarcină dată.

Pentru a înțelege just acest principiu important al realismului socialist trebuie să nu uităm că aci este vorba, anume, despre libertatea exprimării *artistice* a ideilor comuniste. Aceste idei pot fi exprimate și într-o formă științifică sau publicistică, și într-o formă pseudoartistică, care în realitate este antiartistică. Din această a doua categorie face parte forma formalistă de exprimare a ideilor comuniste, la care recurgeau în anii războiului civil artiștii „de stînga".

www.cimec.ro

Experienţa istoriei artei noastre a demonstrat că formalismul nu oferă artistului acea libertate de creaţie care să-i permită realizarea unităţii armonioase între adevărul artistic şi cel ideologic.

Pe de altă parte, estetismul nu e nici el apt să asigure artistului libertatea exprimării artistice a ideilor noastre, deoarece estetismul neagă însăşi această sarcină a artei şi propovăduieşte apolitismul şi lipsa de idei, adică, în practică, sădeşte ideologia burgheză sub steagul unui pretins apolitism.

Aşadar, atît formalismul cît şi estetismul rămîn în afara teritoriului adevăratei libertăţi artistice, care îi este asigurată artistului sovietic graţie principiului leninist al partinităţii, înţeles ca unitate dintre punctul de vedere revoluţionar, socialist şi ştiinţa marxistă precisă. Iată de ce la noi nu poate fi vorba vreodată de o amnistie, nici pentru estetismul burghez declarat, nici pentru formalismul căruia îi plăcea şi îi place să se numească curent „de stînga", revoluţionar, în artă.

În definitiv, nu întîmplător a suferit formalismul un faliment total către sfîrşitul deceniului al treilea, în ciuda faptului că artiştii formalişti se considerau în mod sincer revoluţionari şi trecuseră, primii, de partea Puterii Sovietice.

. . . . . .

Ceea ce caracterizează atacurile pe care revizionismul le îndreaptă împotriva principiului leninist al partinităţii, cît şi atacurile lui împotriva literaturii şi artei realist-socialiste, este faptul că revizioniştii *nu propun nici un fel de program pozitiv*, ci operează doar cu negarea deşartă şi cu critica gratuită. Iată de ce, se înţelege atît de bine cu revizioniştii, clica nihiliştilor şi clevetitorilor !

A mai fost lămurită împrejurarea că oamenii insuficient de călîţi ideologiceşte, şovăielnici, au văzut în istoricele hotărîri ale Congresului XX, doar un singur aspect, important într-adevăr, dar nu unicul : au văzut doar critica lipsurilor şi greşelilor reale legate de cultul personalităţii. Dar aceşti oameni, care s-au erijat în noi „eroi ai gîndirii critice", au scăpat cu totul din vedere lucrul cel mai important în politica partidului, aşa cum a fost ea statornicită la cel de-al XX-lea Congres, şi anume : *programul pozitiv al construcţiei comuniste.*

În teoria şi tactica marxism-leninismului, critica şi autocritica joacă un rol important, pe care l-a lămurit, la vremea lui, Marx şi n-a ostenit să-l lămurească mai tîrziu Lenin. Dar, nici pe plan teoretic, nici pe plan practic, critica revoluţionară proletară nu are nimic comun cu acele teorii „burgheze" despre critica absolută, demascate şi ridiculizate acum 100 de ani şi mai bine de către Marx.

Amintim de toate acestea nu pentru ca să-i îngreunăm cititorului parcurgerea materialului cu prea multe teoretizări, ci pentru că trebuie să arătăm nihiliştilor noştri de astăzi care se grozăvesc, de unde îşi trage rădăcinile atitudinea lor „critică" faţă de realitate.

Lenin spunea foarte clar că nu este revoluţionar acela care îşi întoarce faţa de la adevăr, sau încearcă să se eschiveze de el. Adevărul istoric este de partea noastră. Şi acest adevăr este arma noastră cea mai puternică. De aceea, critica şi autocritica noastră revoluţionară dobîndesc în activitatea partidului nostru o forţă, care nici în trecut şi nici în prezent nu a stat şi nu stă în posibilităţile vreunei grupări politice burgheze, fie ea şi cea mai radicală.

www.cimec.ro

Partidul, clasa muncitoare, poporul sovietic dispun de o critică revoluționară cu adevărat nelimitată și liberă, cu ajutorul căreia noi depășim toate greutățile perioadei noastre de creștere, toate piedicile, lipsurile și greșelile din realitatea noastră. Această critică și autocritică partinică se deosebesc de orice critică „absolută", de fapt nihilistă, tocmai prin aceea că se întemeiază pe o poziție revoluționară partinică, pe un program pozitiv, în virtutea căruia sînt criticate lipsurile și greșelile noastre.

În legătură cu aceasta, am să-mi permit să amintesc cuvintele pe care Lenin le-a spus cîndva :

„Cei pe care lupta împotriva denaturării noului regim îi face să uite conținutul lui, îi face să uite că clasa muncitoare a creat și conduce un stat de tip sovietic, aceia nu știu, pur și simplu, să gîndească și aruncă vorbe în vînt".

Vorbe nechibzuite aruncate în vînt, iată ce reprezintă, după părerea mea, toate considerațiunile pe tema „orientării critice" a minții și în legătură cu noul „erou al gîndirii critice".

www.cimec.ro

FLORIN TORNEA

Valoarea umană în evocarea revoluționară*

Incursiunea în istoria partidului este pentru poetul dramatic unul din cele mai sigure mijloace de a se exersa în dezbaterea actualității, de a lumina problemelor zilei de azi calea spre răspunsuri și dezlegări clare. Căci în lupta „de atunci", s-au zămislit și au crescut nu doar stările și perspectivele, dar și oamenii cu speranțele și îndoielile, cu convingerile și hotărîrile de acum. Mă încumet să cred că una din pricinile pentru care adesea îi apare scriitorului anevoioasă cunoașterea realităților noastre înconjurătoare — și nouă, inexpresivă în opera lui, oglindirea lor — este uitarea *rădăcinilor*, a izvoarelor. Este această uitare, cred, o absență esențială în procesul de creație artistică. Un anumit spirit retrospectiv trebuie mereu să însoțească privirile în prezent ale poetului. Acest spirit îi poate nu numai înlesni descîlcirea complexității datelor de viață pe care prezentul i le înfățișează, dar îi poate fi de folos și în strădania de a descifra în azi, ziua de mîine. Valoarea *acestui* trecut o socotesc așadar actuală, nu pe cale mijlocită, cum aș socoti mesajul unei drame istorice oarecare, și nici doar pentru sensurile etice, cetățenești, eroice pe care le-ar comunica — și le comunică efectiv — contemporaneității. Trecutul partidului, cu tot ce include în el — greutăți și izbînzi, înfrîngeri vremelnice, dar neistovită fermitate revoluționară și patriotică — freamătă în tot ce construiește viața din noi și din jurul nostru. Iată de ce, deplîngînd raritatea lor, întîmpin cu bucurie și interes, ca pe niște opere de adîncă necesitate actuală, evocările dramaticelor momente de luptă, al căror lanț constituie istoria înălțătoare a partidului. Și iată de ce, nu mă pot împăca cu gîndul că asemenea evocări sînt legitimate, și în prea dese cazuri inspirate, doar de circumstanța unor aniversări.

Firește, evocare nu înseamnă însăilare seacă de date reci, istorice ; ilustrarea lor scenică — oricît de fastuoasă. Evocare înseamnă, în gradul cel mai înalt, retrăire artistică ; surprinderea și cuprinderea istoriei cu ochii și inima omului care se recunoaște și devine, aflîndu-se în istorie și participînd la desfășurarea istoriei. Evocarea va căpăta numai astfel forță, și emoțională și convingătoare, chiar dacă ea nu va epuiza înfățișarea (și poate nici nu va aborda) împrejurărilor publicistic știute ale momentului evocat. E ceea ce — țin s-o mărturisesc din capul locului — m-a bucurat să văd în lucrarea de debut dramatic a lui Liviu Bratoloveanu : *Zile de februarie*. Ceea ce se numește material de viață, se află atît de abundent în uriașa învolburare muncitorească a grevelor din februarie 1933 (evocate în piesă) — și îndeosebi în zilele de neuitat ale luptelor din atelierele ceferiștilor de la Griviția — încît ar putea alimenta și popula viața nu numai

* Teatrul C.F.R.-Giulești : *Zile de februarie* de Liviu Bratoloveanu.

www.cimec.ro

a unui roman ori a unui scenariu cinematografic, cum socoate autorul, ci a unui întreg ciclu de romane (pe care nu ne pierdem speranța că le vom citi cîndva). Ce experiență umană, mai semnificativă, să selectezi însă din acest uriaș material de viață, pentru cadrele strîmte ale unei drame? Recunoaștem că autorul trebuie să se fi aflat într-o reală și greu solubilă problemă. Și recunoaștem că din acest tulburător impas, în care-l solicitau de-a valma chipuri și fapte înălțătoare de eroi, conflicte și situații crîncene, deznodăminte neprevăzute, implicații de toate ordinele — sociale, morale, economice, psihologice, filozofice —, autorul a ieșit cu una din cele mai seducătoare — pe plan uman, politic și artistic — soluții. Aceea de a privi „Griviția 1933" nu din perspectiva largă a faptului de mult consumat și fericit depășit, ci aparent dincoace de orice perspectivă, ca pe un proces de luminare treptată a acestor perspective, într-o conștiință inițial oarbă. Aceea de a răspunde astfel unei duble, mari întrebări: cum a ajuns partidul, în condițiile aspre ale anilor 1933, să trezească la realitate masa atîtor zeci de mii de oameni ai muncii; cum a ajuns individul să descopere în sine, dincolo de propriile lui dureri, satisfacții și interese, durerile, satisfacțiile și interesele obștești, ca pe niște valori superioare?

„Soluția" lui Bratoloveanu, departe de a deplasa datele istorice de pe planul lor, pe un plan aparent secundar, psihologic, încearcă dimpotrivă să descopere baza profund umană a acțiunii partidului, atunci la „Griviția". Drama *Zilelor de februarie* își revendică astfel, pe fundalul ei general istoric, calitatea de a fi în același timp drama particulară a nașterii individului la conștiința lui socială, politică.

În adevăr, ceea ce urmăresc cu efectivă luare aminte în evocarea lui Liviu Bratoloveanu, este drumul eroului său Gheorghe Marin, muncitor la vagoane, de la stadiul cinstei sale lipsite însă de orizont, la piscul luciditătii partinice și al eroismului pînă la jertfa de sine pentru cauza clasei sale. În casa lui Gheorghe Marin se zbate cumplit nevoia: copiii își schimbă între ei ghetele pentru a putea merge, cu rîndul, la școală; în sobă nu sînt lemne; nevasta e bolnavă de piept și spală pe ascuns rufe la străini; el, capul familiei, vine acasă cu salariul înjumătățit de curbe de sacrificiu și pe deasupra micșorat de rețineri și amenzi nejustificate, nici măcar în stare să acopere prețul lemnelor, necum să achite o veche datorie contractată de la maistrul Cotișel, pentru niște făină încinsă... Gheorghe Marin vede zilnic, cu îngîndurare, golindu-se atelierele, de tovarășii lui de muncă; concedierile în masă se țin lanț și, după 2 februarie, peste ele vede ținîndu-se lanț și arestările nedemne și abuzive de muncitori. E stare de asediu. Între cei patru pereți igrasioși și înghețați din casa lui Gheorghe Marin se concentrează toată amara atmosferă de lipsuri, de înjosire și exploatare cruntă în care se zbătea muncitorimea noastră în anii aceia de criză, de fascizare, de pregătire a războiului criminal...

Și totuși: „Nu-i prea îmbelșugată viața noastră, dar merită s-o trăiești", spune Gheorghe Marin cu seninătate nevestei sale, ca să-i îmbărbăteze inima cotropită de boală, de necazuri și deznădejde. „Pe mine de ce să mă dea afară? Eu sînt lucrător bun, îmi văd de meserie, nu beau, nu mă iau la harță cu meșterii, politică nu fac... atunci de ce să mă dea (afară)?..." „Și la urma urmelor, de ce să mă bag? (în politică). Ce cîștig eu din asta? Nici n-o pricep, dar nici nu îmi place de ea", se îmbărbătează el însuși în fața îndoielilor care-l covîrșesc și-n fața perspectivelor sumbre ce i se prezintă. E resemnarea cinstei și bunei-credințe naive. Partidul, prin Prodan, vecinul lui Gheorghe Marin, nu are încă putere de convingere asupra lui. Dar iată o primă revelație care zdruncină conștiința lui Gheorghe Marin: i se confirmă ceea ce simțea instinctiv fiica lui; ceea ce bănuia, fără dovezi certe însă, Prodan; ceea ce, în nici un caz, nu voise Marin să creadă: că în rîndul muncitorilor se află strecurate unelte de ale stăpînirii, că de simpatiile și antipatiile, de „informațiile" și trădarea acestora depinde siguranța pîinei de toate zilele a truditorului; că, mai cu seamă, printre asemenea unelte se numără și maestrul Cotișel — proprietarul unei case de curînd zidite (în care

www.cimec.ro

Colea Răutu (Gheorghe Marin) și Const. Adamovici (Cotișel)

piciorul fiicei lui Marin n-are voie să calce ca să nu-i murdărească parchetul), — care i-a vîndut în speculă făină încinsă... Acest Cotișel îi pune la încercare cinstea: viața soției poate fi salvată, belșugul în casă asigurat, cariera de asemenea. Numai în schimbul unei mărunte devieri de la înțelesul pe care Gheorghe Marin îl dă cinstei: să „informeze" sus despre ceea ce se întîmplă jos, să-și trădeze tovarășii de muncă și de viață. În clipa cînd — cu soția pe patul morții, fără nici o nădejde de a-și putea încropi banii necesari pentru salvarea ei — Gheorghe Marin respinge oferta lui Cotișel cu un gest și o singură vorbă (zvîrlindu-i în obraz vinul cu care acela „îl cinstise" și apostrofîndu-l: „lepră!") în clipa aceea, conștiința lui Gheorghe Marin a făcut un salt crucial spre înțelegerea justă a vieții, a lumii, a căilor spre îndreptarea vieții și lumii.

Relațiile amicale cu Cotișel, rupte, au eliberat parcă în Gheorghe Marin unele resorturi sufletești pînă atunci necunoscute lui: „Avea dreptate Neacșu — decît așa viață, mai bine lipsă... uneori îți vine așa... să pui mîna pe par și să-l oprești tocmai acolo sus, la domnii ăia care-și bat joc de viața și de sufletele noastre..." Încă o experiență: arestarea „din greșeală", contactul cu atmosfera, obiceiurile și lumea de la Prefectura poliției, și Gheorghe Marin e cîștigat pentru baricade, în lupta de clasă. Își dă seama că a pus liniștea familiei sale „mai presus de interesele celorlalți" și că aceasta a fost o nesocotință; că „ursita și-o face omul cu mîna lui" și că „atîta timp cît milioane de oameni sînt la cheremul cîtorva îmbuibați, degeaba așteptăm noi să ne vină mîntuirea de sus".

Lîngă Gheorghe Marin, în casa lui, fremăta (neștiută de dînsul), mai de mult, convingerea aceasta. Fratele său, ucenicul Vasile, și Sanda, neastîmpărata lui iubită, începătoare în munca de tipografie — cu tinerețea lor — aduceau în viața lui Gheorghe Marin boarea proaspătă a certitudinilor pe care partidul le însămînțase în membrii Uniunii Tineretului Comunist. De aceea, cuvîntul lui Gheorghe Marin în clipa morții sale, rostit fratelui său: „Să nu uiți... să mă răzbuni... să le arăți că lupta noastră nu s-a sfîrșit..." pătrunde într-o inimă călită, bucuroasă să simtă lîngă ea nu murind, ci însoțindu-l spre viață pe fratele erou.

Drumul spre clasa lui, spre cauza partidului, străbătut de Gheorghe Marin e un drum simbolic. Dar *Zilele de februarie,* care au accelerat acest drum, sînt împrejurări istorice concrete, trăite. Desigur, „spațiul dramatic" devine în atari condiții o convenție. Și nimeni nu va putea imputa lui Liviu Bratoloveanu că a acumulat în răstimpul scurt istoricește, în cîteva zile (13—16 februarie), prea multe date și șocuri sufletești din cîte sînt necesare pentru a face plauzibilă transformarea eroului său. Romancierul Liviu Bratoloveanu ar fi putut totuși să lase loc mai mult de acțiune dramaturgului. Gheorghe

www.cimec.ro

Marin este — în cadrele dramei lui Bratoloveanu — obiectul unei îndoite solicitări. De o parte, Prodan (partidul); de cealaltă, Cotișel (trădarea de clasă). Conflictul ne apărea puternic și plin de substanțiale, valoroase consecințe (artistice, firește). Dar și Prodan și Cotișel apar în viața lui Gheorghe Marin (așa cum ne este arătată în dramă) în chip succesiv antinomic, dacă nu chiar episodic, desprinși în orice caz (cu excepția scenei tari din cîrciumă, în care Marin îl *descoperă* pe Cotișel) de experiența de viață a eroului central. Gheorghe Marin face impresia că ar fi ajuns să cunoască și să se alăture partidului și în afara lui Prodan, a cărui acțiune, cu toate eforturile contrarii ale autorului, e declarativă; și indiferent de relațiile cu Cotișel, a cărui prezență, mai bogată în tramă decît cea a lui Prodan, e și ea, în raport cu celelalte încercări trăite de erou, prea ștearsă pentru a fi determinantă. E de altfel „în competiția epic-dramatică" pe care o resimțim în piesa lui Bratoloveanu, și un vădit soi de abatere de la linia inițială pe care o lansează drama: de la cadrul particular al casei Gheorghe Marin, furat de proporțiile istorice ale „zilelor" în care drama se petrece, autorul subțiază treptat procesul de devenire al eroului său, pentru a îngroșa în schimb, tentat de mijloacele frescei aspectele publicistice ale răscolitorului moment istoric evocat.

De aceea, deși eroul nu e uitat, primejdia clișeelor — scena din cîrciumă, cea din arestul prefecturii, cea din biroul comisarului — nu a putut fi lesne evitată. De aceea, adîncirea psihologică a unor eroi adiacenți, dar de importanță deosebită pentru soarta lui Marin, e și ea neglijată. Am fi dorit, de pildă, în Vasile și Sanda, uteciști, și o privire mai atentă asupra întîmplărilor și necazurilor din casa cinstită dar refractară politicii, casă cu care sînt atît de familiari; am fi dorit poate mai activ dezvoltîndu-se în Ana, replica răzvrătirii pe care o schițează la un moment dat și, în orice caz, ecoul acestei replici în devenirea lui Marin. Darul creionării expresive — Neacșu cel plin de umor, Cotișel ipocritul etc. — de care dă dovadă nu o dată Liviu Bratoloveanu, ar fi dobîndit astfel (întregit, adică, cu o preocupare mai statornică de a satisface unele exigențe ale construcției dramatice) o greutate emotivă ce s-ar fi integrat în dramă și nu ar fi riscat, dimpotrivă, proiectat doar de-a lungul dramei, să se consume episodic.

E limpede că nehotărîrea lui Liviu Bratoloveanu a fost sezisată de directorul de scenă, Gh. Dem. Loghin. Între formula net dramatică (care presupune o coliziune centrală, determinată și determinantă) și formula epică (care a urmărit pe Liviu Bratoloveanu), regizorul a ales formula cea mai puțin deficitară: formula epică. (Cu toate că, măcar în primele tablouri, drama se află în plinul ei.) Tablourile se succed, astfel, treptat, de la particular la general; de la cazul și casa Gheorghe Marin, la istorie și cadrele istorice. Procedeul proiecțiilor lămuritoare — utile în unele împrejurări finale, utile și ca epigraf al spectacolului, dar mai puțin concludente în miezul dramatic al piesei — a fost o inițiativă pe care o salutăm, dar pe care n-am dori-o instaurată ca manieră și pe care în nici un caz n-am dori-o înțeleasă și practicată ca subterfugiu didacticist (cum se întîmplă în cîteva asemenea proiecții).

Linia umană, firească, străină de orice ostentație, cu care piesa se deschide, trece în scenă cu un merituos efort ponderator și acolo unde piesa este primejduită de caricatural sau declamator (scena în cîrciumă; scena în beciul prefecturii). Acest efort capătă vădit valori vrednice de reținut, în final, cînd *se construiește* căderea eroică a lui Gheorghe Marin și înfruntarea greviștilor cu jandarmii. Întîlnirea directorului de scenă, care lasă cortina pe grupul greviștilor primind asaltul de foc represiv al jandarmilor, cu

www.cimec.ro

tabloul „Griviţa 1933" al lui Gabriel Miklossy, e evidentă. Dacă e o întîlnire întîmplătoare, ea trebuie cu atît mai mult salutată. Căci şi aci, în încremenirea pe gestul eroic şi neînfrînt al muncitorimii, străjuit de faldurile roşii ale clasei şi partidului ei, ca şi în tabloul lui Miklossy, nu stingerea în focul mitraliilor duşmane a mişcării din zilele lui februarie, ci răzbaterea ei în timp şi perspectiva victoriei finale a cauzei sînt revelate şi revelatoare.

Era firesc ca lucrarea lui Liviu Bratoloveanu să pretindă un efort deosebit interpretului lui Gheorghe Marin. Piesa este doar, îndeosebi, axată în jurul lui. Se cuvine totuşi să vorbim aici, spre lauda acestui interpret — Colea Răutu — nu cu aprecieri închinate efortului, ci realizării sale de efective virtuţi artistice. Portretul lui Gheorghe Marin, aşa cum l-a *trăit* Colea Răutu, e un portret care realmente *devine;* care porneşte dintr-un stadiu biografic şi al conştiinţei şi ajunge la stadiul ultimelor semnificaţii cu care l-a înzestrat autorul. Cu mijloace în care simplitatea nu este doar un atribut ornamental. Colea Răutu a *încercat*, pe rînd, şocurile sufleteşti care ating disponibilităţile lui Gheorghe Marin şi nasc în acesta claritatea de vederi şi fermitatea eroică pe care o transmite, căzînd, posterităţii. Am văzut că un erou poate fi erou fără gesturi largi, prezumţioase, fără voce copleşitor impunătoare, fără poză. Şi preţuim la Colea Răutu tocmai această poză a lipsei de poză, care s-a manifestat întreagă — emoţionant şi convingător — chiar atunci cînd ambianţa scenică se structura uneori melodramatic (în general, socotesc neartistică prezenţa copiilor pe scenă, deşi Genoveva Preda şi Elena Căilă n-au nici o vină; ca şi pedala prea grea pusă pe *expresia* bolii, deşi Graţiela Albini a însoţit cu cinste, întru modestia jocului, pe Colea Răutu, nu însă, din păcate, pînă a rămîne un portret); alteori adiacent (cum e în cazul scenelor din atelier în care fac figură centrală, suculentul Neacşu — S. Mihăilescu-Brăila —, şi figuri onorabile

P.I.A. 9909

Moment din ultimul tablou

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

de episod, Constantin Ţopîrlea, Stelian Mihăilescu, Sergiu Demetriad, Mircea Dumitru) ; alteori discursiv (în beciul prefecturii, ori în biroul comisarului-şef, pe care Nicolae Sireteanu s-a străduit prea făţiş să-l *redea* în alb şi negru). Am preţuit la Colea Răutu răbdarea devenirii sale, aşa cum, din păcate, am regretat la Constantin Adamovici bruscheţea cu care şi-a afişat culorile negative ale eroului său (Cotişel) ; şi am preţuit la Colea Răutu încrederea cu care sorbea cuvîntul lui Septimiu Sever, cuvînt care nouă ne-a sunat însă prea demonstrativ, sfătos, prea exterior. Cum, prea exteriori — şi lăsînd doar pe seama regizorului şi a tehnicianului de lumini grija de a le „monta" rolurile lor de uteciști — s-au arătat Simion Negrilă şi Tamara Buciuceanu. Să fie de vină oare, numai textul, în nu prea bogata lor evoluţie scenică ? Mă îndoiesc, deoarece, la un text cu mult inferior celui ce le-a fost lor dăruit, N. N. Mateiu a schiţat un cîrciumar (Dobrică) care rămîne, iar Ion Vîlcu o santinelă, care de asemenea se cere menţionată. Nu acelaşi lucru voi spune despre „lăutarul", creionat de Ernest Maftei (datorită tentei neadecuat caricaturale cu care şi-a îngroşat apariţia), şi despre grupul de muncitori din cîrciuma lui Dobrică — Al. Vasiliu, Minel Kleper, Gavril Tănase — care au introdus accente şi atitudini de *Azil de noapte*, şi ele cu totul neadecuate momentului istoric dramatic. Aş socoti la acest păcat, solidară şi soluţia coloristică a regizorului, căruia dacă i-am subliniat viziunea şi realizarea plastică de ansamblu, pentru că reveni vorba, nu-i putem ierta o anumită absenţă în urmărirea mai în adîncuri a eroilor şi în imprimarea unui ritm mai puţin la voia lîncedă a întîmplării sau a dispoziţiei interpreţilor. Căci, spectacolul nu *creşte* odată şi proporţional cu eroul său.

www.cimec.ro

Pretextul actualității

Cred că poeții și romancierii sînt, într-un anume sens, avantajați față de dramaturgi. Să mă explic. Deși, în anii din urmă, în țara noastră s-a format un cititor destul de pretențios, nemulțumirile sale față de o lucrare literară sau alta nu sînt, de cele mai multe ori, exprimate public. Dramaturgii însă, vai! trebuie să suporte, sărmanii, nu numai critica mai mult sau mai puțin autorizată a profesionistului, dar și a publicului, a cărui suveranitate nu poate fi astăzi de nimeni contestată.

De obicei, piesele, înainte de a fi „clasice", nu se citesc (după aceea nici atît; se studiază din manuale) ci se „vizionează" la spectacole, iar spectatorul, prin aplauze sau prin pasivitate glacială, își exercită nestingherit, public, și uneori destul de zgomotos, dreptul la critică. Tocmai, de aceea, succesele ca și eșecurile dramaturgilor sînt mai răsunătoare, de un ecou mai profund și mai persistent. O cronică la un volum de versuri poate scăpa unui cititor sau altuia, și volumul — dacă e mediocru — are șansa să mai circule prin cîteva mîini. Căderea unei piese e însă totdeauna... spectaculoasă, dacă nu totdeauna și definitivă.

În actuala stagiune, asemenea eșecuri n-au lipsit, implicînd și unele piese cu o tematică, aparent cel puțin, de actualitate. Faptul acesta cultivă o prejudecată, pe care nu o putem lăsa să circule în voie: că actualitatea nu e un teren fertil pentru inspirații dramaturgice — și deci pentru succese.

Vom comenta cîteva, chiar dacă pe alocuri vom aduce în discuție aprecieri mai de mult consemnate. Începem cu *Microbii* lui Dan Negreanu.

Aparent, ideea centrală a piesei ar fi redempțiunea moral-ideologică a unui june inginer, aflat o vreme sub influența nefastă a unui escroc. Aparent, deci, tematica piesei e de actualitate. De fapt, însă, nu asistăm la această redempțiune, consumată, să zicem, pe un șantier socialist; ea e axiomatică. Realitatea noastră, felul cum ea acționează asupra conștiințelor sînt absente din piesă. Iar faptul că un trîntor aparținînd unei familii mic-burgheze (tatăl profesor pensionar, mama casnică), care-și jefuiește familia și se lasă jumulit de un escroc, s-a decis să muncească și să-și apere pe ai săi, nu-i deloc revoluționar, nu-i deloc caracteristic noii noastre societăți, în care munca e o primă îndatorire. Situația aceasta poate fi acceptată și de un burghez. Fiindcă și burghezul are într-un anumit fel, și încă fariseic exagerat, cultul familiei; fiindcă, e o prejudecată să credem că burghezul, dacă-și însușește venitul din exploatarea muncitorilor sau din speculă, se complace în trîndăvie: în întreprinderea sa, el organizează producția sau desfacerea ei, se luptă cu salariații, cu concurența, cu propriul său stat,

www.cimec.ro

încercînd să se sustragă fiscului etc. Apoi, burghezul actual, care intensifică mereu exploatarea, pentru a dobîndi un profit mai mare, nu poate pleda pentru trîndăvie. Prin urmare, conținutul piesei, atît cît l-am analizat pînă acum, nu e socialist. Și aceasta, chiar dacă am omite faptul că schimbarea la față nu e deloc motivată și că acest defect are, din punct de vedere artistic, consecințe din cele mai serioase.

Ideea centrală a piesei *Microbii* ar putea fi, însă, tot atît de bine, emanciparea femeii, idee care, între noi fie vorba, deși nu e tocmai nouă, a rămas totuși de actualitate. În fond, în lucrare, nu e vorba de nici o emancipare, ci, pe de o parte, de o idilă siropoasă și banală, pe care orice bun burghez, onorabil tată de familie virtuoasă, sau chiar feudal (să nu uităm literatura cavalerească), n-o poate decît accepta ; iar pe de altă parte, de un soț înșelător și tiranic, care, pe deasupra, dovedindu-se corupător de minori, escroc pe plan social, dușman al căminelor etc. etc., e condamnabil după orice cod etic, deci și după cel burghez, apărînd proprietatea și familia burgheză. Orice preot, de orice confesie, ar putea cu conștiința împăcată, propovădui ideile „revoluționare" ale lui Dan Negreanu.

Și acum o paranteză : precum se vede, nici acum, după ce piesa a fost tipărită și jucată, nu mă aflu în situația de a mă putea pronunța, care din aceste două idei (redempțiunea ideologică a tînărului inginer Lucrețiu Motronea sau emanciparea femeii) e fundamentală lucrării. Mai ales că, tot atît de bine, am mai putea indica una, pe care ne-o sugerează titlul, și care ar suna cam astfel : feriți-vă de microbii maladiilor morale și sociale, de escroci ! Orice s-ar spune însă, și acest mișcător îndemn la vigilență poate fi rostit și ascultat fără nici o jenă și fără nici o consecință, oriunde și oricînd. Această abundență neorganizată de „idei fundamentale" vorbește convingător — cred — și despre lipsa unei arhitectonici articulate a lucrării. (Atare lipsă în piesele de acest gen nu poate fi oricum imputată autorilor, ci tot... realității actuale, fiindcă, vedeți dumneavoastră, „viața noastră e atît de complexă, iar fenomenele ei nu pot fi văzute decît dialectic ; a le disocia arbitrar ar însemna... etc. etc.". Doar autorii de aceea sînt autori, ca să-și apere opera.) Pe de altă parte, abundența aceasta de idei fundamentale nu vorbește despre frămîntările sufletești, despre preocupările intelectuale etice și sociale, despre luptele contemporanilor noștri, care, la propriu ca și la figurat, iau cu asalt cerul. Cu un cuvînt, nu reflectă artistic condițiile reale de formare a omului nou, la noi, astăzi.

Sau poate ne înșelăm. Nu cumva, Irina Motronea, eroina idilei, întruchipează un personaj de o factură nouă ? Datele și funcțiile sociale pe care i le atribuie autorul sînt în favoarea ei. Irina e scriitoare în R.P.R., și încă o scriitoare care desfășoară o bogată activitate obștească (ține, la Uniunea Scriitorilor, referate despre „viața scriitorilor din trecut și astăzi"). Numai că Irina susține idei pe care pînă și sufragetele engleze de acum un secol le-ar fi considerat perimate. Numai că Irina, în afara problemei matrimoniale, de un interes foarte acut pentru dînsa, nu e preocupată de nici o altă problemă. Or, asta pentru un scriitor al vremii noastre e, s-o recunoaștem, mult prea puțin. Irina, la o adică, nici nu e scriitoare (ea nu-i capabilă de invenție, n-are intuiție psihologică, nici stil), ci o mic-burgheză romantioasă, care vrea să se mărite și, ținînd un jurnal personal, redactat lamentabil („Cerul se acoperea cu nori grei care amenințau liniștea nopții. Undeva mai mijea o rază de lumină. Apoi totul se stinse..."), socoate că scrie un roman. Se vede treaba, proastă opinie are Dan Negreanu despre scriitorii noștri, dacă i-a întruchipat într-un astfel de personaj ! Proastă și întru nimic corespunzătoare realității.

www.cimec.ro

Dar poate ne înşelăm. Autorul nici nu intenţionase să ne-o prezinte pe Irina ca pe femeia epocii noastre. Nu ! Virtuţile acestei epoci sînt condensate în fiinţa spirituală a medicului Mihai Ionaşcu. Nu aflăm oare, dintr-un schimb de replici, că acest doctor posedă bogate cunoştinţe în materie de marxism, că şi-a transformat profesia într-un apostolat ? Şi nu-l vedem oare cu ochii noştri determinînd cotitura hotărîtoare în viaţa inginerului Lucreţiu Motronea ? Perfect adevărat. După cum tot atît de perfect adevărat e că orice autor vechi de piese, de-ar fi iscălit această piesă (şi o putea iscăli, fiindcă, în pofida strădaniilor noastre de pînă acum, n-am putut descoperi nici urmă de conţinut socialist), ar fi afirmat despre eroul său că îi este familiară filozofia schopenhaueriană, să zicem, sau Biblia. Trebuia doar, într-un fel, demonstrată cu orice preţ, superioritatea intelectuală a eroului „pozitiv". Superior fiind, e firesc ca amorezul nostru să se exprime aforistic, să se comporte ca un moralist în accepţia curentă şi nesuferită a termenului, şi nu putea să nu izbutească în acţiunile întreprinse pe tărîm pedagogic, fiindcă, altminteri, eşecul l-ar fi compromis. De aceea, chiar dacă în *Microbii*, succesul său pedagogic nu e deloc verosimil, este, totuşi, salvator pentru autor.

E cert că dacă piesa aceasta ar fi fost scrisă şi reprezentată acum 15 sau 20 de ani, puşlamaua, peştele şi escrocul de Cornel nu ar fi fost obligat să facă trafic ilicit de medicamente ; comitea alt delict, contrabandă, bunăoară. În schimb, frivola Gaby, nefericita Cristina, resemnata Victoria, senilul şi maniacul ei soţ — care, minune !, spre final, îşi dobîndeşte brusc luciditatea — puteau figura întocmai.

Micile asezonări decorative, pe care autorul s-a văzut nevoit să le aducă pentru a fi „la zi", nu schimbă, în fond, cu nimic situaţia. Iar piesa aceasta, care se prezintă ca actuală, putea fi cu succes reprezentată în urmă cu două decenii. Elementul frivol din piesă ar fi flatat apetenţele inavuabile, iar happy-end-ul moralizator ar fi satisfăcut pe deplin ipocrizia unui public mic-burghez. Rămăşiţele unui astfel de public pot aplauda şi azi un asemenea spectacol. Dar nu pentru acest public trebuie scrise şi jucate piesele noastre. Publicul într-adevăr nou are alte interese, iar interesele acestui public trebuiau apărate. Nu numai împotriva *microbilor*, dar împotriva tuturor lucrărilor dramatice unde tematica de actualitate e doar pretextul de a aduce pe scenă oameni depăşiţi sau deloc interesanţi, deci tot inactuali, conflicte minore, desuete, acţiuni şi situaţii artificiale.

O altă piesă din această familie a scris-o, în trei acte şi un prolog, Frederic Vinea: *Secretul doctorului Bergman.*

Incontestabil, sub un anume aspect, ar fi greşit să-i atribuim lui Vinea toate păcatele confratelui său. În lucrarea lui aflăm anumite situaţii adecvate melodramei „tari", cum s-ar zice într-un limbaj dezabuzat, şi care situaţii pot excita glandele lacrimogene ale celor slabi de înger. Apoi, piesa nu-i chiar atît de încărcată ; în orice caz, ideea fundamentală e clară ; intenţiile autorului, precise ; anumite elemente de tehnică dramatică nu-i lipsesc, dovadă, modul cum se fac trecerile din actualitate în trecut. Artificiul e totuşi mereu prezent, schematismul personajelor pronunţat, iar realitatea din nou falsificată, deşi la un mod mai puţin grosolan. Şi aceasta e, din păcate, esenţialul.

În linii mari, piesa ar putea fi rezumată astfel : un ţăran găseşte un copil a cărui identitate nu-i este cunoscută şi pe care-l adoptă. Adevăraţii părinţi ai copilului, intelectuali, îşi descoperă apoi odrasla în persoana unui student. Părinţii adoptivi, care-şi puseseră toată nădejdea în copilul crescut de ei, profund îndureraţi, acceptă să i se dezvăluie băiatului secretul, deşi sînt convinşi că astfel îl pierd. Totul se termină cu un banchet, cu prilejul căruia tînărului îi este comunicat adevărul şi la care se îmbră-

www.cimec.ro

ţişează reciproc părinţii de sînge şi cei adoptivi ai studentului, studentul cu fiecare dintre ei.

Cred că în afara unor detalii de ordin temporal şi local şi a unor încurcături adiacente, asupra cărora vom reveni pe larg mai jos, n-am omis nimic esenţial. Şi tocmai, de aceea, cred că e cazul să ne întrebăm dacă melodrama aceasta n-ar fi îndeplinit toate condiţiile pentru a fi recomandată de un profesor de altădată sau de un filantrop oarecare, amator de teatru populist, adică de teatru pentru popor, aşa cum îl concepe şi îl doreşte o anume intelectualitate burgheză mai puţin rigidă. La această întrebare, răspunsul nu poate fi decît afirmativ.

Căci, dincolo de bunăvoinţa autorului, piesa e concepută după clişeele vechi, însă „actualizată", „politizată" şi „răspolitizată". Ţăranul Ştefan Panţîru, părintele adoptiv, în timpul regimului burghezo-moşieresc era sărac lipit pămîntului şi profesa idei net antifasciste ; mai mult, întrezărim în el aproape un militant (vezi în acest sens discuţia lui aluzivă cu... — se putea altfel într-o literatură în care influenţele semănătoriste n-au fost încă lichidate ? — cu un... moş, cu moş Eftimie). Acum e socotitor în colectivă, iar casa îi este îmbelşugată. Cum scena rulantă ne aduce în faţa ochilor aceste două imagini, s-ar mai putea susţine că în *Secretul doctorului Bergman* nu transpar noile realităţi, şi încă mai pregnant, fiind zugrăvite în contrast cu cele vechi ?

Apoi, copilul rătăcit e al unui medic evreu, supus de către fascişti prigoanei rasiale şi deportat în lagărele de peste Nistru. Mai mult încă, se lasă a se înţelege că medicul acesta avea legături cu partidul, aruncat în ilegalitate. După 23 August, doctorul Bergman e însă profesor universitar la Facultatea de Medicină din Bucureşti, unde îşi descoperă fiul, pe Bruno, în persoana studentului Mihai Panţîru. Aflăm despre el că e membru de partid şi participă la multe şedinţe. Oare, punîndu-l pe erou în această situaţie — ne va întreba autorul — nu aduc pe scenă noua realitate ?

Hotărît nu, fiindcă esenţa populistă a unei piese nu poate fi anulată prin cîteva indicaţii biografice şi situaţii care ar plasa, vorba vine, acţiunea, în plină actualitate. De fapt, şi aici, actualitatea e doar un pretext şi nimic mai mult. Ca atare, piesa e ratată şi din punct de vedere artistic. Ratată, în primul rînd, tocmai datorită acestei calchieri a actualităţii pe un conţinut vechi. Şi numai pe urmă, datorită abuzului de coincidenţe şi de scene „tari", care sfîrşesc prin a obosi, ca să nu spunem, prin a plictisi. Nu numai Panţîru l-a înfiat pe Bruno Bergman, dar şi soţii Bergman au înfiat în Transnistria o orfană. (Coincidenţă care vrea parcă să spună biblic : „bine faci, bine găseşti".) Mai mult chiar, fata aceasta, pe nume Sanda, e îndrăgostită de Bruno Bergman, alias Mihai Panţîru, şi viceversa, aşa că atunci cînd tînărul, care nu e la curent nici cu această adopţiune, află adevărul, crezîndu-se fratele drept al iubitei sale, ne găsim în preajma unei alte catastrofe, care însă — cum uşor e de imaginat — e preîntîmpinată destul de facil. Coincidenţele şi scenele „tari" suplimentare pregătesc un dublu happy-end, ceea ce, iarăşi, e mult prea mult.

Precum se vede, realitatea nu poate fi escamotată, chiar cînd încerci s-o etichetezi altfel. Şi totuşi, totuşi, procedeul acesta a fost adoptat şi de alţi dramaturgi. Bineînţeles, fiecare în parte îl foloseşte într-un chip propriu, fiindcă ţine la — hai să-i spunem — originalitatea sa. Dan Negreanu într-un fel, Vinea în alt fel, şi în cu totul altă manieră Ştefan Tita şi Liviu Floda, într-o piesă în trei acte şi şase tablouri, intitulată *Flacără vie*.

Autorii piesei respective folosesc o cu totul altă manieră de a eluda realitatea. Şi lucrul e cît se poate de firesc dacă ne gîndim că acţiunea e de astă dată plasată în

www.cimec.ro

trecut, iar scopul pentru care ne e înfățișată pe scenă e demascarea pseudointelectualului versatil, politicianist etc.

Tipul se numește Șerban Mărgărit. Impostor în specialitate; vinde lenjeria spitalului pe care îl conduce; fabrică surogate de medicamente și le desface prin comenzi de stat, datorită protecțiilor feminine; alungă din spital bolnavii în stare gravă; e amantul soției unui prieten, în timp ce urmărește să devină soțul unei babe bogate; își șantajează amanta; își corupe studenții; își persecută colegii și subalternii; practică asasinatul în scopuri ariviste și incită la asasinat; devine prin fraude, escrocherie și lingușiri, rector, apoi ministeriabil. Într-un cuvînt, întruchipează în persoana sa, toate viciile, păcatele și crimele posibile. Lui i se opun savantul chirurg, omenos și cutezător, deși bătrîn și neputincios, Victor Castriș și, mai ales, elevul său, profesorul Nicolae Răulescu, căruia primul i-a transmis „flacăra vie" a științei, materializată într-o trusă chirurgicală, simbol ce va deveni obiect de veneratie. Nu voi vorbi despre diversele peripeții ale acestor eroi centrali, nici despre schematismul lor acut, și nici despre dulcegăriile altora, căci nu aceasta ne interesează în primul rînd, ci felul cum autorii încearcă să-și „actualizeze" lucrarea. Iar în această privință, ei au acționat nu prea ingenios: au introdus în conflict și un medic comunist, Constantin Ieșeanu, și o femeie din popor, infirmiera Maria (ca femeie din popor, ea n-are decît pronume), pentru a se demonstra ideea — justă, de altfel — că nici o acțiune nobilă nu poate fi întreprinsă fără sprijinul poporului și fără îndrumarea comunistă. În consecință, acestor două personaje li s-a atribuit cîte un rol, din păcate, parazitar, care încurcă și încarcă și mai mult acțiunea, și așa nu prea dinamică. Maria nu oferă decît prilejul unor scene lacrimogene de gust dubios, sau stîrnește ilaritate; doctorul Ieșeanu dă savantului unele indicații de ordin organizatoric și gospodăresc, care n-au nici o greutate în desfășurarea conflictului, și-l ajută să tipărească o serie de documente compromițătoare pentru rivalul său (deci, tot un rol de mîna a doua). E drept că, în final, el schițează tentativa unei „prelucrări" politice a savantului, și se lasă a se înțelege că nu zadarnic. Consecințele acestei „prelucrări" nu-s totuși, pentru spectatori, vizibile.

Drept recunoștință pentru aceste servicii, spre final, profesorul Răulescu, nu de multă vreme posesor al „flacării vii", simte nevoia s-o și predea lui Ieșeanu, cu toată încrederea și solemnitatea de rigoare. În intenția autorului, gestul ar trebui să fie simbolic: viitorul științei nu poate fi încredințat decît comuniștilor. Simbolul nu e însă prea convingător, fiindcă, în fond, Ieșeanu nu s-a impus cititorilor, respectiv spectatorilor, nici prin calitățile lui profesionale, nici prin cele morale.

Cum vedem, deci, elementul ce ține de o viziune actuală e artificial și anevoios introdus în piesa *Flacăra vie*, piesă de un schematism izbitor. Urmarea firească: piesa rămîne, și cu acest element, depășită.

Mult mai abili se vor însă Ana și Eugen Naum în recenta lucrare dramatică: *Visul nopților noastre*. Cinstit vorbind, aici nu e vorba doar de crearea unor situații care să țină seama de noua realitate. Aparent, însăși problematica piesei e actuală. E vorba de un intelectual, membru de partid, care a și simpatizat în ilegalitate cu mișcarea muncitorească, compozitorul Grigore, și care a ajuns la un impas în creație, din cauză că a căzut sub influența burgheziei, exercitată prin fosta lui elevă și actuala soție, Dana, sensuala fiică a fabricantului Iacomi. E vorba apoi de conflictul dintre Grigore și prietenul său din copilărie, muncitorul Toma, luptător ilegalist, fost deținut politic, actualmente directorul fabricii, azi naționalizate, care-l bănuiește pe Grigore că l-ar fi trădat la siguranță, crimă soldată și cu moartea mamei sale. E vorba

www.cimec.ro

de depășirea de către Grigore a momentului critic ; de elucidarea lui Toma, dispus, acum cînd știe adevărul, să-și deschidă un grav proces de conștiință ; de o Ioană, medicinistă în U.R.S.S., ce îndeplinește în piesă rolul de deus ex machina ; de o Cristină, care, iubîndu-l pe Toma, trebuia să fie, neapărat, sora vitregă a Danei și care, după o ratată încercare de sinucidere, îl indică pe trădător. Dar despre ce nu e vorba în această piesă stufoasă, încîlcită, neverosimilă, în care se aud răsunînd palme și strigăte, lamentații, amenințări și rugăminți, în care circulă fără nici un sens fel de fel de apucați și dezaxați ce se încaieră nemotivat și se împacă tot așa, și pe care autorii îi catalogheză comuniști, oameni cinstiți fără de partid, dușmani de clasă, muncitori intelectuali și burghezi ? Despre toate, numai despre — oricît ar părea de curios ! — actualitate nu. Căci, tot timpul avem senzația neverosimilului, a artificialului, a confecționatului. A enunța probleme cu ghiotura, a se oferi acestor probleme cînd se oferă, o soluție puerilă nu înseamnă încă a reflecta actualitatea, ci a simula numai reflectarea ei. În fond, cum s-a mai observat, problemele de actualitate lansate în piesă, la întîmplare și parcă fără nici un sens, au o singură menire : aceea de a acoperi, ca să spun așa, ideologic — citez acum din cronica, de altfel destul de binevoitoare, semnată de Radu Popescu în „Romînia liberă" — „avatarurile foarte violente și incoherente ale căsniciei Grigore-Dana" și de a face pasabilă „o poveste banală de nepotrivire de caracter și de mizerie erotică..." Deci, sub aparența unor puternice conflicte actuale, un deloc interesant și foarte vechi conflict burghez, tratat fără dexteritate.

*

Luînd actualitatea doar ca pretext, dramaturgii citați se trișează în primul rînd pe ei înșiși, fiindcă sfîrșesc prin a ne oferi niște producții mediocre și respinse de mesaj. Problema lor personală interesează într-o măsură mai mică. Importante sînt consecințele pe care le prezintă acest mod de a vedea actualitatea și pentru înlăturarea cărora criticii — dar și dramaturgii — ar trebui să ia o atitudine fermă.

www.cimec.ro

Recitind scrierile estetice ale lui Camil Petrescu...

Mă gîndeam adeseori, în anii de studiu al artei dramatice, la tăcerea stranie de care era înconjurată gîndirea de teatru atît de originală, de pasionată şi pasionantă a lui Camil Petrescu, una din puţinele care, de-a lungul a mai bine de un secol de teatru romînesc cult, a izbutit să se înalţe deasupra unor opinii răzleţe şi care, depăşind ocazionalul, s-a împlinit într-un sistem de idei complet.

Camil Petrescu — de la moartea căruia se împlineşte un an — face parte din familia acelor rari creatori care nu pot proceda cu jumătăţi de măsură ; care odată lansaţi spre un ţel, încearcă să cunoască şi să verifice tot ce se cuprinde în limitele orizontului lor ; unul din acei creatori care dacă nu stăpînesc totul în calea lor, nu pot şi nu vor să producă nimic. Şi, tentat de potenţele expresive ale teatrului, Camil Petrescu nu se poate realiza ca dramaturg fără a deveni şi un profund cunoscător al artei scenice.

Modalitatea estetică a teatrului, subintitulată „Principalele concepte despre reprezentaţia dramatică şi critica lor", în care sînt adunate roadele acestui studiu, urma să ocupe abia locul unui „capitol din introducerea unei lucrări, a cărei pregătire a fost urmărită în decursul anilor prin adunarea materialului necesar şi prin realizarea lui fragmentară" [1]. Deşi atît de modestă în pretenţii, lucrarea se prezintă ca rezultatul unui considerabil proces de verificare, comparaţie şi optare, ca o temerară clasificare şi ordonare istorică a gîndirii de teatru de-a lungul mileniilor.

Despicarea fundamentală a faptelor, pe care o practică Camil Petrescu, pune, de o parte, arta de „imitaţie a naturii" şi, de cealaltă parte, cea a aşa-numitei „creaţii libere", analizîndu-le pe rînd, respingîndu-le pe rînd, proces în care se delimitează şi se defineşte conceptul propriu al autorului. Teatrul „de imitaţie" include în concepţia lui Camil Petrescu toate experienţele, formulele şi dezideratele, de la Renaştere pînă la sfîrşitul secolului trecut, adică pînă în momentul verismului istoric de la Meiningen, al naturalismului lui Antoine şi al realismului lui Stanislavski. Delimitarea teoretică şi istorică e evident eronată din punctul nostru de vedere. Dacă prin teatrul „de imitaţie" se înţelege arta realistă în sens de metodă, ea nu poate fi identificată din punct de vedere estetic cu principiul imitaţiei, în accepţia sa aristotelică şi cu atît mai puţin în semnificaţiile sale ulterioare. Apoi, în orice caz, arta realistă cu acest înţeles nu poate fi delimitată în timp, fiind o cale permanentă de dezvoltare a artei, proprie anumitor manifestări în oricare din perioadele istoriei. Dacă însă „imitativă" e socotită arta realistă în sensul şcolii realiste, care se constituie şi se defineşte ca atare abia în primele decenii ale secolului trecut,

[1] *Modalitatea estetică a teatrului*, pag. 5.

www.cimec.ro

odată cu ultimele opere ale lui Puşkin, odată cu Balzac, Stendhal, Gogol, nu pot fi adunate aci nediferenţiat perioade de artă anterioare, ca cele ale Renaşterii, clasicismului sau romantismului.

De asemenea, teatrul „de imitaţie" şi cel al „creaţiei libere" nu sînt succesive în timp, aşa cum le închipuie Camil Petrescu, ci concomitente. Faptul că Gordon Craig a sintetizat dezideratele unei asemenea formule artistice, inaugurînd o nouă etapă în devenirea ei, nu schimbă fondul chestiunii.

Competiţia dintre cele două modalităţi a apărut odată cu diviziunea comunităţii umane în clase sociale distincte, aşa cum arată Lenin în celebra teză asupra existenţei celor două culturi în sînul societăţii, ea fiind expresia mijlocită a acestei diviziuni. Lipsit de viziunea materialist-dialectică, Camil Petrescu nu izbuteşte să cuprindă complexitatea existenţei concomitente, în permanentă luptă, a realismului şi antirealismului, pe care le distinge izolat şi urmîndu-se în timp. Interesant de semnalat e totuşi faptul că dramaturgul intuieşte antecedentele istorice ale curentelor moderniste, misterul şi miracolul medieval, formele degenerate ale commediei dell'arte etc.

Această primă grupare relevînd, în pofida limitelor arătate, puterea de pătrundere a autorului, care, în noianul de fapte, intuieşte liniile esenţiale, scoate în evidenţă şi interesul pe care-l purta Camil Petrescu momentului cristalizării funcţiei regizorului în teatru, momentului cînd valoarea unui concept unic, conştient adoptat, asupra imaginii teatrale, începe să primeze, moment de care creaţia lui Camil Petrescu este atît de strîns legată.

Valoarea actuală a analizei teatrului de imitaţie a naturii se datoreşte mai întîi atacului antinaturalist, pentru că, în fond, ceea ce se acuză aci nu sînt decît atributele naturalismului, aşa cum le-a cunoscut direct dramaturgul. „De altfel ceea ce dă ca o caracteristică peiorativă teoriei imitaţiei este ideea reproducerii automate, a unor date integral existente în afară, accentul căzînd pe posibilitatea reproducerii întocmai, valoarea venind din *fidelitatea* redării tuturor amănuntelor obiectului în copie"[2], scrie Camil Petrescu, denunţînd în special absurdul acestei copieri întocmai, imposibile şi inutil de realizat. De fapt, el nu respinge teza reproducerii realităţii în opera de artă, ci tocmai trădarea adevărului vieţii prin copierea ei, demonstrînd că în cazul imitaţiei servile a naturii „e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitaţie, fabricate în serie, reproduc covoarele originale"[3]. Refuzarea naturalismului se face aşadar, în fond, din punctul de vedere al oglindirii adevărate a realităţii, şi nu de pe acela al negării vieţii ca sursă a operei de artă. În ultimă instanţă, asta înseamnă realism. Şi într-una din acele surprinzătoare răsuciri ale obiectului analizei, atît de specifice dialecticianului Camil Petrescu, el ne descoperă violent lacuna fundamentală a naturalismului în devenirea sa inevitabilă spre formalism, prin deplasarea accentului de valoare de pe conţinutul imitaţiei pe exactitatea ei. „Este înălţarea pe scurt a „talentului", indiferent de rezultat, chiar cînd acest rezultat nu este proclamat în mod expres ca indiferent (nu importă *ce* pictezi, ci *cum* pictezi; nu importă fondul, ci forma — aci forma fiind în realitate supraevaluarea dexterităţii)"[4].

Sînt evident şi foarte multe afirmaţii tributare idealismului în cercetarea artei de imitaţie. Mi se pare însă esenţial şi semnificativ faptul că, exceptînd puţine cazuri, aceste afirmaţii ţin de ordinul implicaţiilor argumentării şi, foarte rar, de cel al structurii crezului său. Obiectul unei polemici este atacat de Camil Petrescu concentric, în numele tuturor criteriilor conform cărora trebuie condamnat, din toate punctele de vedere şi nu numai dintr-al său; ceea ce induce în eroare pe cititor, cu atît mai mult cu cît

---

[2] Op. cit., pag. 78.
[3] Idem, pag. 79.
[4] Idem, pag. 83.

www.cimec.ro

aceeaşi idee, citată de pildă într-una din polemicile sale antinaturaliste, este denunţată într-altă parte, din alt punct de vedere, în fierbinţeala neostenitelor confruntări, delimitări şi căutări pe care le respiră fiecare din rîndurile studiilor sale.

*

Dezicîndu-se de soluţia naturalistă în artă, Camil Petrescu nu se împacă nici cu cele ce se proclamă adversare ale acesteia. Expunînd cu fină înţelegere tezele lui Craig şi ale expresioniştilor, ale lui Meyerhold şi Tairov, operînd foarte interesante sistematizări ale principalelor încercări moderne de „revoluţionare" a teatrului, indicînd aportul lor la dezvoltarea artei, Camil Petrescu descoperă, la capătul unei minuţioase confruntări, viciile esenţiale ale fiecăruia dintre sistemele ce se oferă teatrului modern.

Conceptul lui Craig nu rezistă criticii, dat fiind că atacul conţinut în dezideratul său este greşit orientat. Craig neagă valoarea artei de imitaţie, deoarece ar fi lipsită de o „demnitate spirituală", accesibilă numai creaţiei libere. „Numai că lucrurile nu stau tocmai aşa — arată Camil Petrescu. Căci arta imitativă nu e chiar ceea ce socoteşte Gordon Craig, nu este reproducerea servilă a realităţii, fiindcă am văzut că realitatea nu se poate reproduce servil şi atît cît se poate reproduce implică un autentic proces spiritual." [5]

Nu este acceptat nici principiul creaţiei aşa cum l-a elaborat Craig ca un joc liber al fanteziei, deoarece, de fapt, fantezia n-a creat nimic nou, ci a combinat doar elemente cunoscute. Sistemul propriu-zis de teatru propus de Craig, în care totul se reduce la funcţia creatoare a regizorului, în care actorul devine o supramarionetă, dat fiind incertitudinea sa ca mijloc de expresie artistică, Camil Petrescu îl socoteşte în primul rînd ca o puternică reacţie împotriva naturalismului. Dar, „nerealizată în intenţia sa constructivă" [6]. Toată „revoluţia" lui Craig constă, în ultimă analiză, în descoperirea decorului de sugestie, a unei optici scenice, cu repercusiuni asupra tuturor celorlalte arte vizuale.

Din punctul de vedere al reacţiei antinaturaliste, sînt apreciate de către Camil Petrescu toate conceptele „inovatoare" ale teatrului. Dar „dintr-o desconsiderare de-altfel îndreptăţită a naturalismului, anumite spirite active se cred îndrituite să aibă un sentiment foarte înalt despre activitatea simplu opusă. E o evaluare automată deci, şi această precizare analitică e poate întîia deziluzie pe care ne-o provoacă acei care se găsesc pe această poziţie" [7]. Din acest unghi de vedere, trecute în revistă, nici una din soluţiile teatrului modernist nu depăşeşte limitele unei reacţii antinaturaliste, nu se ridică la nivelul pretenţiilor pe care şi le arogă, nici una nu izbuteşte să fie mai mult decît o încercare unilaterală, şi deci ineficientă, de regăsire a esenţelor în arta teatrală, creaţia

[5] Op. cit., pag. 138.
[6] Idem, pag. 104.
[7] Idem, pag. 139.

www.cimec.ro

rămînînd pentru Camil Petrescu „tot facultatea de reconstituire a realității interioare și exterioare".

Au trebuit să treacă anii războiului, a trebuit să vină eliberarea țării și începutul edificării societății socialiste la noi, pentru ca dramaturgul să poată depăși limitele care-l despărțeau de materialismul dialectic și spre care se îndrepta prin ceea ce era mai valoros și profund din opera sa trecută.

*

Terminată cu o prea succintă concluzie „aporetică", *Modalitatea estetică a teatrului* extrem de valoroasă prin munca științifică conținută, rămîne totuși o lucrare auxiliară în cunoașterea lui Camil Petrescu, deoarece, el își dezvăluie aici propriul său concept, doar prin negația celorlalte. Partea constructivă a gîndirii sale de teatru urma să vadă lumina tiparului într-un următor volum, *Modalitatea artistică a teatrului.*

Centrul atenției dramatice a lui Camil Petrescu se fixează asupra vieții lăuntrice a omului, în focarul conștiinței, acolo unde se cristalizează impresiile concrete și se formează reprezentările abstracte, unde gîndirea se încordează pentru a discerne sensul fenomenelor ; acolo unde se acumulează resursele actelor viitoare. E pragul incertitudinilor pustiitoare, dar și cel al victoriilor, pe care le smulge vieții cunoașterea ; e punctul de maximă luciditate, e însuși miezul personalității umane.

Zbaterea între cert și incert, între amăgire și realitate, între minciună și adevăr, „jocul ielelor", care este jocul ideilor, devine pentru Camil Petrescu însăși sursa dramaticului. Concentrîndu-se asupra proceselor de conștiință, raportînd întreaga existență a eroului, sentimentele, acțiunile sale, la dezbaterea crezului său uman pe planul ideilor, pe planul cunoașterii, Camil Petrescu nu-și izolează personajele de viață, de realitatea socială, așa cum procedau expresioniștii, de pildă. Pentru el, un asemenea procedeu rămîne la fel de fals și de condamnabil ca și cel naturalist. „Ambele aceste modalități de merite relative (teatrul „exclusiv de esențe" ca și cel naturalist — *n.n.)* sînt infinit depășite, în parte și laolaltă, de conjunctul integrării esenței în concret" [8]. Concretitudinea, cum o numește el — adevărul vieții, cadrul real în opera de artă — este suportul, mediul, modalitatea de a descoperi esențele. Ea fiind „...tot atît de necesară operei de artă ca și rădăcina și scoarța, pentru copac, ca și coloana vertebrală pentru substanța medulară" [9]. Poate din această cauză, remarcă dramaturgul în „Sensul regiei interioare", Stanislavski „cu al său Teatru de Artă din Moscova s-a dedicat realizării vieții simple, căutînd însă izvoarele firești ale emoției", ceea ce este... „după noi, aproape de tot de artă" [10]. Camil Petrescu intuia, așadar, ceea ce estetica marxistă numește unitatea dialectică între particular și general, între fenomen și esență, în cadrul imaginii artistice. Mai mult decît atît, Camil Petrescu intuia și caracterul organic, complex al acestei unități, adăugînd că „ea nu este adunarea a două cifre, nici măcar simpla înmulțire a lor, ci este o operație de ordinul calculului probabilităților..." [11].

Așadar, pe suportul concretitudinii, pe baza reconstituirii artistice a realității, se operează incizia menită să pună în lumină miezul conștiinței eroului, care în frămîntarea ei necontenită, în negările și afirmările ei, furnizează drama. Temîndu-se parcă să nu irosească nimic din ce ar putea da la iveală această prețioasă incizie, Camil Petrescu o rezervă numai unuia dintre personajele sale, personajului-pisc. Dramele lui Camil Petrescu devin astfel drame ale acestor eroi primordiali, ale lui Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Danton și, într-o concepție superioară, a lui Bălcescu. Ajuns aci, Camil Petrescu lasă în urmă limitele de caracter ale personajului. Ele există (nici nu

8 C. Petrescu, *Teatru,* vol. III, *Addenda la falsul tratat,* pag. 509.
9 Idem, pag. 508.
10 *Teze și antiteze,* pag. 313.
11 Teatru, vol. III, *Addenda la falsul tratat,* pag. 510.

www.cimec.ro

s-ar putea altfel), însă numai ca un dat ce nu se mai discută. Andrei Pietraru nu încearcă să se sinucidă pentru că e laș sau curajos, cinstit sau necinstit, zgîrcit sau risipitor, ci dintr-un imbold de conștiință, dintr-o convingere intelectuală.

Teoreticianul Camil Petrescu, pradă în repetate rînduri, confuziei ideologice, caracteristice perioadei dintre cele două războaie mondiale, încearcă adeseori să-l încorseteze pe scriitorul Camil Petrescu în tiparele unor scheme dramatice preelaborate. Problemele sociale nu sînt implicite dramei și ele pot fi neglijate în favoarea mișcărilor de conștiință ale individului, încearcă să-l convingă teoreticianul pe scriitor, drept pentru care teoreticianul protestează împotriva categorisirii *Sufletelor tari* ca o dramă socială. Scriitorul și omul de teatru însă, mînat de forța talentului său, irumpe de fiecare dată dincolo de hotarele teoretice, îmbrățișînd cu pasiune tema vieții sociale.

O asemenea izbucnire aflăm în paginile „Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici". Față în față cu personajele sale întrupate de actori, dramaturgul trece peste întregul edificiu de idei preconcepute și protestează vehement, pentru că „....actul III care trebuia să înfățișeze un atelier-mansardă, al unui pictor sărac, înfățișa un salon elegant. Ca să-l puie de acord cu piesa regizorul tăiase în text cuvîntul sărac ori de cîte ori îl întîlnea, înlocuindu-l după cum se întîmpla. Evident fără să ție seamă că sărăcia eroului era una dintre cauzele determinante ale dramei: înstrăinarea femeii pentru care se jertfește" [12].

Pornită de la o incertitudine inițială, de la o problemă sufletească ce se cere rezolvată, drama se desfășoară pe linia evoluției relațiilor dintre subiect și obiect, marcată de revelații succesive în conștiința eroului. De șase ani s-a hărăzit Andrei Pietraru postului obscur de bibliotecar în casa lui Matei Boiu-Dorcani, pentru că o iubește pe Ioana Boiu. El se hrănește cu iluzia că este prețuit, că va fi iubit... Culai îi descoperă însă violent posibilitatea contrarie, deschizîndu-i brusc un nou orizont, ceea ce — cum remarca Florin Tornea — îl declanșează pe Andrei. De aici începe drama, care crește, se amplifică, pe măsură ce conștiința lui Andrei cucerește noi înțelesuri ale realității, pe măsură ce imaginea Ioanei Boiu, așa cum și-o făurise inițial, se rectifică, pe măsură ce el însuși se înțelege mai bine în confruntarea ce se consumă. „Ce vreau? Ce mai vreau? — reia amar Andrei Pietraru întrebarea Ioanei Boiu. — Să-ți arăt cine ești. Dar mai cu seamă, să-mi arăt mie însumi cine ești. Să văd, în sfîrșit, pentru cine mi-am zădărnicit viața, pentru cine lupt cu moartea. Să sfîșii această mască mincinoasă, care a făcut din mine un bolnav" [13].

Deznodămîntul dramei coincide cu epuizarea incertitudinilor lui Andrei Pietraru care, deplin edificat, se desprinde senin de falsa imagine a Ioanei Boiu.

Piesele sale devin deci drame ale cunoașterii. „Cîtă luciditate, atîta dramă" [14], aceasta e măsura pe care și-o impune scriitorul. El răstoarnă relația stabilită de o tradiție seculară, care opunea datoriei dragostea, intelectului pasiunea. Camil Petrescu stabilește pentru personajele sale primordiale — și implicit, pentru piesele sale — o altă relație: „Cîtă conștiință atîta pasiune, deci atîta dramă" [15]. Crezul acesta exprimă de fapt esența etică a unui nou tip social, intelectualul autentic, socialmente izolat, luptînd să se desprindă din angrenajul infernal al vieții capitaliste, care devalorizează orice dat uman. Zvîrlit din colț în colț, clătinat în echilibrul său, lovit în ceea ce are mai scump, omul acesta cu mintea încordată pînă la durere încearcă să-și regăsească drumul, încearcă să se regăsească pe sine, în viață, în muncă, în dragoste. În *Act venețian*, vorbind despre dragostea sa înșelată, Pietro Gralla îi spune femeii pe care a iubit-o:

---

[12] *Teze și antiteze*, pag. 407.
[13] *Suflete tari*, actul II, scena 3.
[14] *Addenda la falsul tratat*, pag. 506.
[15] Idem, pag. 512.

www.cimec.ro

„— Nu pot accepta acest mod josnic de a considera iubirea... Eu am iubit altfel. Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minții" [16].

Obiectivizînd printr-un proces firesc „drama absolută", produsul propriei sale gîndiri, Camil Petrescu declară că eroul unor asemenea desfășurări de conștiință, personajul esențial dramatic, nu poate fi decît un intelectual, „fiindcă nici un mod al conștiinței nu este posibil în afară de intelectualitate" [17].

Eroarea se datorește tocmai acestei obiectivizări, care îl face să confunde cauza cu efectul. De fapt, întreaga teorie dramatică a lui Camil Petrescu nu este pe acest plan decît forma de expresie a problemelor intelectualității într-un anume moment istoric, pe care le-a trăit el însuși în toată gravitatea lor. Cuprins și copleșit în întregime de ele, Camil Petrescu absolutizează ceea ce a descoperit și își aplică tezele, fenomenului artei dramatice în ansamblu, deși e evident că teatrul nici nu poate, nici nu trebuie să se reducă doar la problematica intelectualității.

Comprimînd la maximum diafragma interesului dramatic, concentrîndu-se pe suprafața minusculă dar esențială a miezului conștiinței umane, dramaturgia lui Camil Petrescu promovează, dintr-o necesitate de compensare, temperamentul interpreților ca o condiție importantă a redării eroilor săi. Numai așa, pe vulcanul unor firi aprinse, capabile de acte capitale, dezbaterile ce se practică în *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Act venețian* sau *Danton* capătă, în lipsa amploarei, violența și încordarea necesară pentru a nu deveni pe scenă o furtună într-un pahar cu apă.

Repertoriul lui Camil Petrescu cere, de aceea, un actor de temperament, dar și de inteligență și de cultură excepțională („pentru că, la urma urmelor, actorul poate „face" pe oricine, numai pe inteligentul nu") [18], capabil să dea viață scenică ecuației atît de dificile a eroilor petrescieni — „cîtă luciditate, atîta dramă".

Camil Petrescu s-a ridicat în repetate rînduri împotriva considerării acțiunii ca material de bază al artei scenice. Originile neostenitei dușmănii și vigilențe cu care întîmpină dramaturgul orice încercare de a promova principiul acțiunii în teatru, cred că trebuie căutate cu ani în urmă în paginile consacrate lui Tairov, unde, în spatele unei expuneri vaste, a tezelor cunoscutului regizor, în meticulozitatea reproducerii citatelor, se simte voluptatea unei adversități de neîmpăcat a dramaturgului, dedicat problemelor de conștiință, față de regizorul pentru care „teatrul se desenează prototipic ca un spectacol de operetă-revistă, pantomimă-circ, fără text anecdotic, fără fabulă... în care toată lumea, plus decorul își fac de cap cu voie bună" [19]. Or, Tairov a pornit prin a afirma teatrul (ca și Stanislavski — dar pe cu totul alte coordonate) ca o „artă a acțiunii". Neglijînd distincția esențială care trebuie făcută între sensul principiului acțiunii în conceptul lui Stanislavski și cel al lui Tairov, Camil Petrescu se arată iritat de orice pomenire a acestui principiu, dat fiind probabil posibilele consecințe tairoviste. Căci, în altă ordine de idei, însuși Camil Petrescu respinge (ca și Tairov și, evident, ca și Stanislavski) supremația declamației, „fiindcă nu vorbirea dă semnificația integrală cuvintelor".

Există în îndîrjirea cu care Camil Petrescu refuză să creadă în valorile consacrate prin tradiție, pînă nu le cîntărește sub ochii minții sale, o notă care-l deosebește fundamental de majoritatea „novatorilor" în artă, care au populat secolul nostru. O seriozitate concentrată, o responsabilitate gravă, o exigență care merge pînă la cruzime, o mistuitoare chemare spre adevăr. E ceea ce mă întărește în convingerea că opera sa dramatică și teoretică va cîștiga, pe măsură ce va fi mai bine cunoscută și pătrunsă, un loc important la temelia teatrului viitorului.

---

16 *Act venețian*, actul III, scena 5.
17 *Addenda la falsul tratat*, pag. 511.
18 *Teze și antiteze*, „Sensul regiei interioare", pag. 320.
19 *Modalitatea estetică a teatrului*, pag. 136.

www.cimec.ro

MARGARETA BĂRBUȚĂ

In căutarea profilului

Insemnări despre Teatrul Național din Craiova

Micul muzeu al Teatrului Național din Craiova este așezat în trei încăperi deschise (n-aș putea să le numesc camere), între foaier și sala de spectacole. La intrarea și la ieșirea din sală spectatorul este obligat să treacă printre panourile, din care tradiția îl întîmpină plină de solemnitate și de înțelesuri emoționante. Nu știu dacă aceia care au ales acest loc pentru muzeul teatrului au făcut-o intenționat: fapt este că această permanentă prezență a tradiției, a trecutului zbuciumat al teatrului, solicită spectatorul la inevitabile reflexii asupra drumului străbătut de instituția craioveană timp de mai bine de o sută de ani și la o confruntare revelatoare a trecutului cu prezentul. Descendențele nobile impun o anumită ținută. Originea centenară a Teatrului Național îi obligă pe cei ce-l slujesc azi să nu întunece amintirea ctitorilor și a slujitorilor săi însuflețiți din trecut, printre care se numără un Costache Caragiale, C. Mihăileanu, Teodor Teodorini, Maria Teodorini, Ion Anestin, Costache Demetriade, C. Serghie, și mulți alții, figuri de frunte ale teatrului romînesc.

Spre lauda actualului colectiv craiovean, ultimele două stagiuni au marcat o traiectorie ascendentă în activitatea sa, schițînd contururile unui viitor profil, destul de apropiat de ceea ce exigențele contemporane numesc „profilul unui Teatru Național".

Repertoriul stagiunii 1957—58 a avut darul să intereseze în cel mai înalt grad publicul craiovean, răspunzînd chiar unor exigențe deosebite. Bătrîna capitală a Olteniei a văzut evoluînd pe scena Teatrului Național chipul iubit și venerat al pandurului Tudor, în împrejurările răscoalei țărănești de la 1821, evocate în piesa lui Mihnea Gheorghiu *Tudor din Uladimiri*. Flamura roșie a revoluției socialiste a fluturat în spectacolul *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișnevski. Figura sfioasă a omului mărunt, care-și regăsește demnitatea în condițiile orînduirii noastre, a apărut în comedia lui V. Nițulescu și C. Sincu: *Mormolocul*. Din epoca dintre cele două războaie, personajele comediei *Sfîrșitul pămîntului* de Victor Eftimiu și-au plimbat pe scenă desuetudinea și amabila inutilitate, în timp ce gureșele chiozzote și-au dezvăluit măsura focosului lor temperament în populara comedie a lui Goldoni: *Gîlcevile din Chioggia*. Și în sfîrșit, marea încercare a stagiunii, *Hamlet*, își profila în luna martie, cînd au fost scrise aceste rînduri, culmile înnegurate, în așteptarea înfiorată de speranțe și temeri, de certitudini și îndoieli a întregului colectiv de temerari interpreți.

Așadar, un repertoriu cu o tematică variată, cuprinzînd o diversitate de genuri — de la comedia ușoară la tragedia eroică — și de epoci, de la actualitate la Renaștere.

www.cimec.ro

Desigur, nu se poate socoti un repertoriu ideal. Din păcate, tocmai actualitatea este mai puțin substanțial reprezentată pe scena craioveană. Pentru că, deși Piculiță Serafim are acte de stare civilă perfect valabile în realitatea noastră, prezența sa nu este atît de reprezentativă încît să poată înlocui mulțimea de aspecte, probleme și personaje ale vieții contemporane, care-și cer dreptul de-a apărea la rampă. E adevărat că repertoriul curent cuprinde, alături de premierele stagiunii, și reluări din stagiunea trecută: *Bunbury* — utilă pentru lărgirea tematicii repertoriului — și *Ultima generație*, cu care totuși sarcina oglindirii contemporaneității nu se poate socoti îndeplinită.

Surprinzătoare, pe scena unui Teatru Național care și-a serbat de curînd centenarul, este lipsa totală a clasicilor naționali. Nu cred că e suficient ca piesele clasice romînești să figureze numai în muzeul teatrului, ca mărturii ale unui trecut glorios. Și cred că intenția de a se relua, într-o nouă concepție, *Scrisoarea pierdută*, a cărei premieră craioveană a avut loc în anul 1885, nu poate fi decît salutată cu bucurie.

Trebuie totuși remarcat că, în ciuda acestor slăbiciuni, repertoriul Teatrului Național oltenesc se distinge prin valoarea sa ideologică și estetică, mărturisind preocuparea factorilor de conducere ai teatrului pentru atingerea și menținerea unei ținute culturale cît mai puțin supusă compromisurilor.

Rolul regizorului

Ne amintim din ce în ce mai rar de timpul, deloc îndepărtat totuși, cînd Teatrul Național din Craiova apărea menționat în diverse rapoarte sau articole, mai des la capitolul „lipsuri" sau „slăbiciuni" și mult mai rar la cel de „realizări". Nu mai departe decît la Decada dramaturgiei originale, din anul 1956, colectivul craiovean a înscris un eșec în cariera sa, prezentînd un spectacol submediocru cu *Nota zero la purtare*.

A trecut o stagiune. Turneul Teatrului Național din Craiova cu *Bunbury*, în primăvara anului trecut, a încîntat publicul Capitalei prin ținuta artistică a spectacolului, prin prospețimea și eleganța interpretării, prin acuratețea stilistică. Rezultatele concursului tinerilor artiști, din vara trecută, în care colectivul craiovean a primit unul din primele premii, pentru interpretarea piesei *Ultima generație* de Florin Vasiliu și V. Nițulescu, i-au convins și pe cei mai sceptici că în teatrul din Craiova s-a schimbat ceva.

Nu s-a întîmplat nici o minune. Sau, dacă vreți, „minunea" se explică prin niște factori foarte concreți, umani, la îndemîna oricui.

O clasă întreagă de absolvenți ai Institutului de Teatru a fost transportată, în frunte cu profesorul lor — regizorul Vlad Mugur —, la Teatrul Național din Craiova, pentru a-i întregi și a-i împrospăta cadrele. Se știe desigur că nu toți entuziaștii de la început au trecut cu bine proba de foc a contactului cu provincia. Unora li s-a topit înflăcărarea chiar a doua zi; alții au rezistat pînă la apelul ispititor al Teatrului Municipal din București. Dar cei mai buni și mai tari au rămas, iar contribuția lor la succesele din ultima vreme ale teatrului craiovean a fost la vreme remarcată ca una meritorie. Căci ei au știut să-și sudeze capacitățile și elanurile creatoare, proaspete, cu cele ale „vechii gărzi" a Craiovei, formată din actori valoroși, de la decanul Remus Comăneanu la tînărul Ion Marinescu.

Un alt factor, acesta esențial, a fost contribuția regizorului principal.

Despre rolul regizorului în general, și al regizorului principal în special, într-un teatru, s-a vorbit adesea, de obicei la modul teoretic, sau dîndu-se exemple din lecturi. Teatrul Național din Craiova demonstrează limpede importanța regizorului principal pentru orientarea muncii în teatru, pentru canalizarea capacității creatoare a colectivului pe o linie majoră de dezvoltare, care să ducă la formarea unui stil, a unei unități

www.cimec.ro

Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vișnevski

de concepție, care să întrunească, fără să anuleze, toată diversitatea individualităților artistice din cadrul colectivului.

Spectacolele Teatrului Național din Craiova sînt puse în scenă de regizori diferiți. *Bunbury* și *Tragedia optimistă* au fost create de Vlad Mugur ; *Ultima generație*, de Radu Penciulescu ; *Gîlcevile din Chioggia*, de foarte tînărul Dinu Cernescu ; *Tudor din Vladimiri* este rezultatul colaborării dintre Radu Penciulescu și Dinu Cernescu. Realizate de personalități regizorale diferite — uneori de regizori aflați abia la începutul carierei lor și deci în epoca de formare a personalității lor artistice — și inegale ca valoare artistică, spectacolele acestea au totuși cîteva trăsături comune, izvorîte din aceeași tendință : de a folosi toate mijloacele posibile pentru a pune în valoare ideile textului dramatic, în imagini scenice de o cît mai puternică pregnanță.

Un prim lucru care te impresionează plăcut în majoritatea spectacolelor de la Craiova este grija față de text. O dicțiune clară și precisă, o frazare inteligentă și nuanțată scot în evidență valorile operei dramatice sub aspectul lor ideologic, literar, dramatic. (Scriu aceste rînduri sub proaspăta impresie a spectacolului *A douăsprezecea noapte*, prezentat în premieră de Teatrul Municipal din București, spectacol în care m-au surprins în chip neplăcut o mulțime de pasaje ale comediei shakespeareene, devenite neclare din pricina rostirii lor precipitate, încălecate, de către unii actori.) Fie că e vorba de dialogul spiritual și salonard din comedia lui Oscar Wilde, sau de avîntatele chemări ale învolburatei *Tragedii optimiste*, replicile (și prin ele, ideile și sentimentele) ajung în sală întregi, bogate în conținut, limpezi și sigure. De altfel, o repetiție la *Hamlet*, aflat abia în faza studierii textului, mi-a dezvăluit grija minuțioasă cu care regizorul (Vlad Mugur) și interpreții se preocupă de limpezirea textului tradus, pentru a obține o versiune românească cît mai aptă pentru scenă și care să nu trădeze nici opera lui Shakespeare, nici limba românească.

Am asistat la cîteva repetiții ale spectacolului *Gîlcevile din Chioggia* și am remarcat aceeași grijă pentru valorificarea textului în încercările tînărului Dinu Cernescu de a

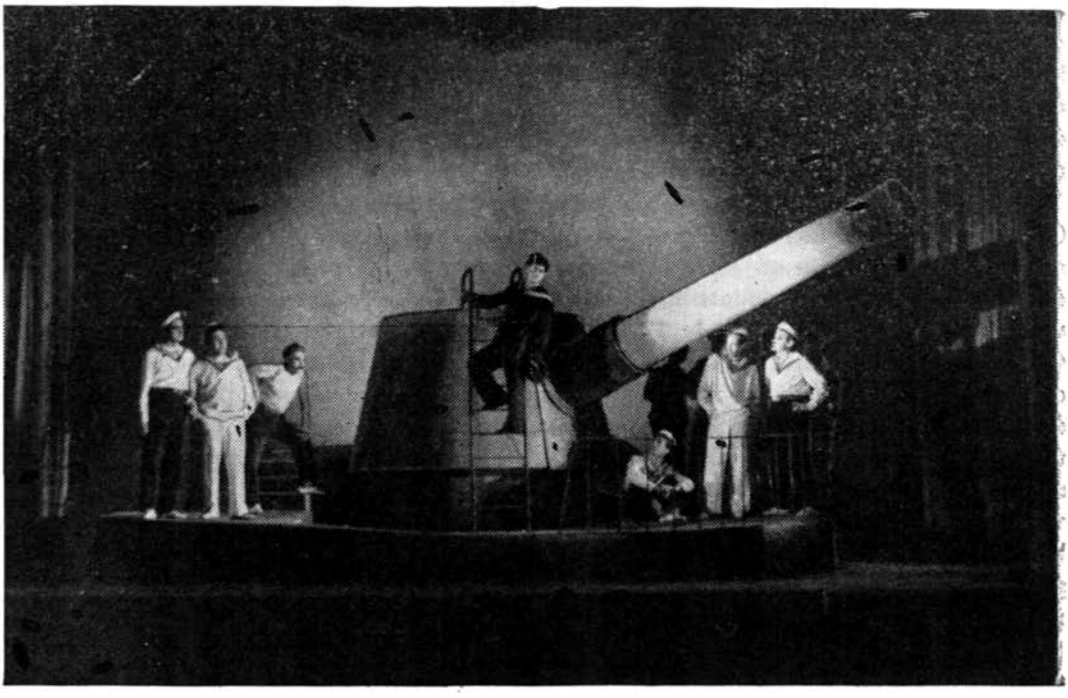
www.cimec.ro

crea, în fiecare moment scenic, o imagine semnificativă, un simbol purtător de idei. Desigur, încercările nu înseamnă totdeauna și reușită, dar ele au adesea drept rezultat o îmbogățire a expresivității și totdeauna o creștere a experienței. Ajutorul pe care regizorul principal al teatrului Vlad Mugur, l-a dat tînărului debutant, prin observații generale și uneori prin intervenții în chiar practica repetițiilor, a avut drept rezultat cizelarea unor scene, limpezirea sau adîncirea altora.

În cele mai bune spectacole ale teatrului craiovean regia este prezentă, fără ostentație, dar și fără falsă modestie. Spectacolele au ritm, accentele căzînd pe momentele-cheie ale piesei, urcînd gradat spre punctul culminant. Citez spre exemplificare scena procesului din *Ultima generație*, în care fiecare clipă adaugă ceva în plus la tensiunea existentă, pentru ca totul să culmineze cu ridicarea în picioare a grupului de tineri acuzați, într-o piramidă vie, elocventă, acuzatoare. Sau, scena primei întîlniri a femeii-comisar cu marinarii, pe vas, în *Tragedia optimistă*, scenă care începe ca un joc, cu accente aproape comice, pentru a evolua spre dramatismul cel mai intens și a se încheia cutremurător cu împușcarea marinarului agresiv.

Prezența actorilor în scenă nu este numai fizică, iar comunicarea lor continuă creează în scenă acel curent subteran de înaltă tensiune, care captează spectatorul, dîndu-i iluzia vieții. Așezarea și dinamica grupurilor în scenă, plastica mișcărilor, urmăresc același scop, de a crea din imaginile scenice niște vehicule concrete ale ideilor, de a ajunge deci la o maximă expresivitate. Amintesc în acest sens legănarea continuă a marinarilor, în actul I al *Tragediei optimiste*, într-un balans lent, care ajunge să dea senzația obsedantă a tangajului. Întru atingerea aceluiași nobil scop al expresivității, lumina are o însemnată contribuție în Teatrul Național din Craiova. Mărturisesc că în puține teatre din țara noastră am putut vedea efecte și joc de lumini mînuite cu atîta dexteritate și eficiență ca pe scena teatrului craiovean. Aici, un personaj este pus în valoare prin felul în care lumina reflectorului cade asupra lui ; dincolo, cerul își schimbă culoarea vestind zorile

Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vișnevski



www.cimec.ro

sau amurgul, printr-o filtrare discretă, dar sigură, a luminii : în scena bătăliei din *Tragedia optimistă*, simpla plimbare a razei unui reflector peste armele în poziție de luptă a sugerat mai mult decît ar fi putut-o face o întreagă desfășurare de figurație într-o luptă convențională. Cu un maestru de lumini ca șeful electrician Vadim Levinski, Teatrul Național din Craiova poate încerca cele mai îndrăznețe combinații pentru dezvoltarea funcției dramatice a luminii.

Desigur că nu toate spectacolele teatrului craiovean sînt la înălțimea celor citate aici. *Mormolocul*, de pildă, deși cu unul din autori în rolul principal (V. Nițulescu) și pus în scenă de Vlad Mugur, nu se poate considera un succes al teatrului. După cum nu se poate considera un succes al teatrului, *Sfîrșitul pămîntului*, farsă fără pretenții, pe care Tiberiu Pențea a pus-o în scenă în momente de grea cumpănă pentru teatru (necesitatea imediată a unui turneu). Am menționat îndeosebi spectacolele cele mai bune, pentru că socotesc că acesta este drumul pe care trebuie să se dezvolte Teatrul Național din Craiova, în care tradițiile primelor începuturi ale teatrului românesc tind să se înnoade cu cele mai noi cuceriri ale artei realist-socialiste.

Spre poezia scenică

În Teatrul Național din Craiova, scenografia este semnată de pictori diferiți, a căror personalitate artistică își imprimă pecetea vizibilă asupra decorurilor realizate, adaptîndu-se în același timp stilului operei dramatice respective. Se remarcă așadar, și în sectorul scenografiei, aceeași preocupare pentru maxima valorificare a textului. Aș spune chiar că scenograful este ales de teatru după criteriul corespondenței sale cu specificul operei dramatice. În consecință, comedia de Oscar Wilde își desfășoară dialogul sclipitor în decorurile elegante, în tonuri de pastel, ale lui Siegfried ; *Tragedia optimistă* își arde flacăra pe spirala turnantă, de o sobrietate aș spune clasică, a lui Perahim ; *Gîlcevile din Chioggia* își găsesc un cadru sprinten și colorat în combinația de plase pescărești și de siluete sugestive tăiate în pînză, născocită de I. Popescu-Udriște ; profunda dramă a lui Hamlet va fi pusă în valoare prin poezia solemnă, de o simplitate tragică, a decorurilor lui Tody Constantinescu.

Cîți pictori, cîte piese, atîtea stiluri. Și totuși, se simte și aici o tendință unitară de a reduce componentele materiale ale decorului la elementele sale esențiale, pentru ca, prin simplitate, prin stilizare, să se obțină maximum de sugestivitate. Se tinde, la Teatrul Național din Craiova, să se creeze acel decor care să nu mai fie un simplu „loc de joc", un simplu „cadru" pasiv al acțiunii dramatice. Se tinde, de asemenea — și această trăsătură este evidentă la toate decorurile citate aici — la eliminarea acelui bagaj de date „reale", care încarcă în mod inutil scena, depărtînd-o de adevăr prin convenționalitatea lor stridentă, și la obținerea unei expresivități poetice, în care sugestia se adaugă elementului material, prelungindu-i și adîncindu-i semnificațiile. Cel mai caracteristic în ambele sensuri — al esențializării și al funcționalizării — poate fi socotit decorul lui J. Perahim la *Tragedia optimistă*, despre care s-a mai vorbit într-unul din caietele noastre. În acest decor, redus la o linie dinamică, pe fondul neutru în care numai nuanțele de cenușiu-verzui variază, lumina joacă cu adevărat un rol activ, electricianul contribuind astfel la poezia scenei.

Un colectiv înzestrat, dar...

E limpede însă că nici o concepție regizorală, nici una scenografică n-ar fi suficiente pentru punerea în valoare a unui text dramatic, fără un colectiv de interpreți care să poată crea pe scenă „viața spiritului uman".

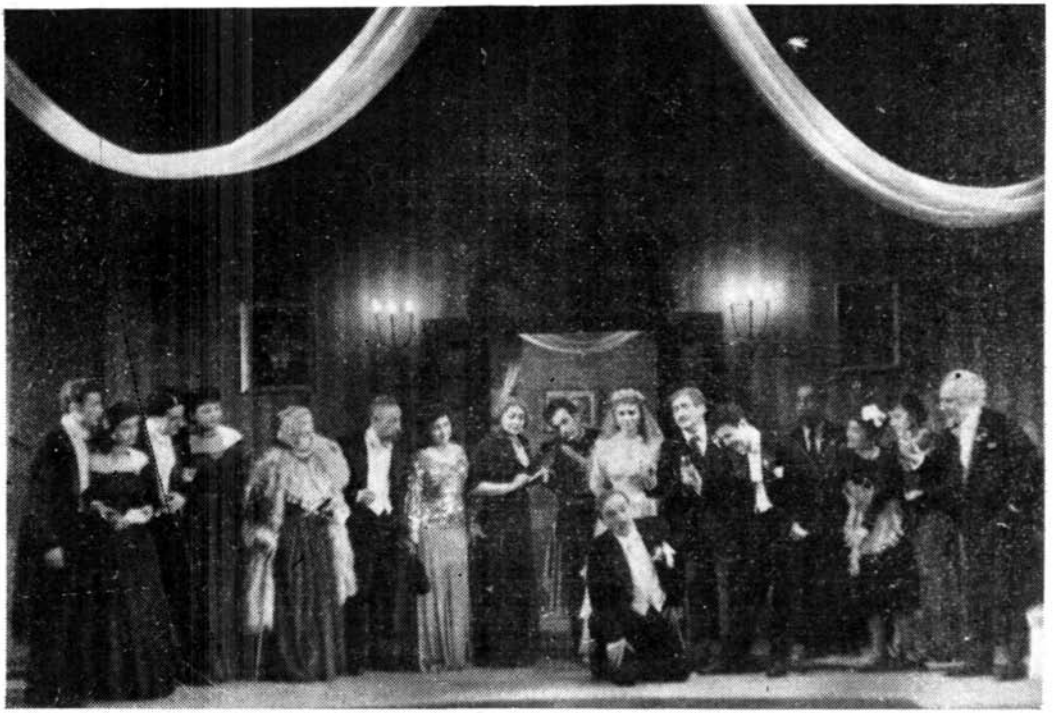
www.cimec.ro

Din fericire, Teatrul Național din Craiova se poate mîndri cu un număr de actori de valoare, de la cei mai în vîrstă pînă la cei mai tineri, cu posibilități de interpretare a unor roluri cît mai diverse. Ca să încep cu începutul, voi aminti de activitatea devotată pe care decanul scenei craiovene, Remus Comăneanu, o continuă, jucînd firesc și cu umor discret, cînd rolul pastorului Chasuble din *Bunbury*, cînd pe șugubățul Alcibiade din *Sfîrșitul pămîntului*, cînd pe ipocritul și ridicolul popă Găman din *Ultima generație*. Talentul și experiența de comedian a lui Manu Nedeianu îl indică pentru roluri de mai mare amploare și de mai bogate și adînci semnificații decît cele în care l-am văzut (Matache Funduleanu și profesorul de istorie, tare de-o ureche). În compoziții diverse l-am văzut pe Ilie Cernea, care imprimă o notă personală, transpunîndu-se totuși în personaj, în roluri ca neamțul din *Ultima generație*, Șeful grupului de anarhiști din *Tragedia optimistă*, sau Hagi Petcu din *Sfîrșitul pămîntului*. R. Rang trece cu ușurință de la tonurile blînde și candoarea plină de înțelepciune, specifice lui Iacob Gherer, la tonul de comandă și atitudinea rigidă a ofițerului dușman din *Tragedia optimistă*. Sînt de menționat, de asemenea, realizările unor actrițe ca Madeleine Nedeianu (Lady Bracknell), Florica Nicolescu (Miss Prism) și altele. Acestora li se adaugă pleiada de tineri, mai vechi și mai noi în teatrul craiovean, dintre care nu mă pot opri să nu amintesc sensibilitatea și inteligența scenică deosebită a Silviei Popovici, mobilitatea jucăușă a Sandei Toma, romantismul stăpînit al lui Gh. Cozorici, statura eroică a lui Amza Pelea, stîngaci în hainele lui Jack Worthing (rol pe care l-a pregătit în grabă, pentru a-l dubla pe V. Rebenciuc), dar la largul său în uniforma de licean a lui Dodoloi, ca și în aceea de ofițer devotat patriei rusești ; talentul, ca o forță primară, greu strunită, al lui C. Rautchi, sau vigoarea aproape sălbatică, capabilă de mlădieri lirice, a lui Ion Marinescu (Alexei) ; debitul rapid și sprinteneala scenică a lui Dem. Rucăreanu, sau mișcările line și sfioase ale lui V. Nițulescu...

Șirul actorilor buni ai Teatrului Național din Craiova este mult mai lung, dar intenția mea n-a fost decît să dau cîteva exemple, pentru a dovedi că teatrul craiovean

Scenă din „Gîlcevile din Chioggia" de Carlo Goldoni

www.cimec.ro



Scenă din „Sfîrşitul pămîntului" de Victor Eftimiu

îşi poate permite încercări oricît de îndrăzneţe, cu colectivul său de azi. Dar cu cel de mîine ?

Aceasta e întrebarea. Mai bine zis, una din întrebările pe care acest sfîrşit de stagiune le ridică în faţa colectivului din capitala Olteniei. Cîţi dintre cei care au contribuit la ultimele succese ale teatrului vor fi prezenţi la anul la consolidarea treptelor atinse şi la urcarea altora ?

Colectivul craiovean a izbutit în ultima vreme să realizeze o seamă de spectacole valoroase. E încă departe de a fi atins perfecţiunea, dar a dovedit că are posibilitatea să se apropie de ea. Numai că, pentru aceasta, este nevoie de eforturi şi mai ales de unitate în aceste eforturi. Puţinul timp petrecut în cadrul teatrului mi-a revelat — şi cred că nu mă înşel — lipsa unei coeziuni între diferiţii membri ai colectivului. Dar indiferent de cauzele şi de natura acestei coeziuni deficitare, socot că ele nu pot precumpăni faţă de interesul comun al tuturor elementelor care compun ansamblul artistic al Naţionalului din Craiova : menţinerea şi creşterea valorii şi prestigiului pe care teatrul lor, prin ei, le-a dobîndit.

Cîteva spectacole bune nu sînt suficiente pentru definirea şi statornicirea profilului unui teatru. Sînt necesare o viaţă de colectiv şi un spirit solidar de muncă, cu preocupări şi eforturi comune, cu dezbateri principiale şi constructive asupra celor înfăptuite, asupra problemelor încă nerezolvate. Începutul, pentru ridicarea Teatrului Naţional din Craiova la înălţimea tradiţiei sale şi a exigenţelor contemporane, a fost realizat. Pentru consolidare şi dezvoltare se cere însă timp şi perseverenţă.

www.cimec.ro

Cu Al. Kiriţescu despre . . . 70 . . .

Al. Kiriţescu a împlinit la 28 martie 70 de ani. Odată asiguraţi că nu se va supăra de publicitatea indiscreţiilor noastre biografice, am solicitat cunoscutului „părinte" al „Gaiţelor" o întîlnire pe teme „dramatice". E firesc ca la această aniversare să fi încercat o excursie biografică în cea mai caldă tovărăşie: aceea a posesorului ei.

Articolele omagiale au relevat la timpul lor valoarea dramaturgului, i-au încrustat personalitatea în configuraţia literaturii noastre. Modestele rînduri de mai jos se vor o contribuţie la o viitoare istorie a literaturii şi teatrului; să-i dăm deci cuvîntul autorului:

. . . . . .

— Pare curios, dar mi-am început activitatea literară de-a dreptul cu o piesă de teatru, *Învinşii*. Data premierei: 18 ianuarie 1914. Aveam 26 de ani şi eram inspector la Teatrul Naţional din Bucureşti, angajat fiind de profesorul meu de franceză de la Universitate, directorul Pompiliu Eliade (am studiat filozofia ca obiect principal, franceza secundar). Eram atît de legat de teatru, încît locuiam chiar în incinta Naţionalului, într-o cămăruţă modestă.

Spectacolul s-a jucat numai de patru ori, deşi avea în distribuţie pe Al. Demetriade, Tony Bulandra, I. Livescu, I. Iancovescu, Al. Mihalesco, Lucia Sturdza Bulandra, Mărioara Zimniceanu.

Explicaţia eşecului poate fi găsită în atmosfera zilei în care a avut loc premiera: erau alegerile pentru Colegiul I la Cameră. Bucureştiul avea aerul unui oraş părăsit, cu bătăuşi circulînd gălăgioşi pe străzi, cu casele zăvorîte şi storurile trase, cu localurile goale şi, bineînţeles, şi cu sala Teatrului Naţional... goală.

Reţin totuşi de la această amară primă întîlnire cu spectatorii, cronica lui P. Locusteanu, care, cred eu, seziza linia artistică pe care aveam să o urmez consecvent toată viaţa în creaţia mea. Citez: „A căutat să se apropie cît mai mult de izvorul realităţii, şi-a aplecat urechea pe inima omenească şi numai după ce a fost pătruns de clocotul vieţii complexe, după ce şi-a simţit auzul şi vederea îmbibate de zvon şi privelişti prinse din observaţia directă a lumii, numai atunci s-a şternut pe lucru".

Eşecul, poate, m-a făcut să renunţ la teatru aproape patru ani.

. . . . . .

www.cimec.ro

...Vreme în care am făcut gazetărie. Intens, variat, scriind cronici, recenzii, instantanee umoristice la „Rampa" (semnînd acolo „Negustorul de figurine", Kiral etc.); apoi, la chemarea lui E. Fagure, la „Adevărul" (în urma unui articol-şarjă la adresa piesei lui Bataille : *Maman Colibri),* unde am început seria incrustaţiilor din rubrica „Balta cu broaşte", semnate Cadet Russel. Ca gazetar de teatru, poate paradoxal, scriam despre sală, despre staluri, balcoane şi galerii cu public, dar despre scenă, spectacol... nu ! Este perioada în care am scris şi o serie lungă de pamflete politice în „Cuvîntul" la adresa unor politicieni ca I. G. Duca, Maniu, Boilă, etc., stîrnind duşmănii ce aveau să se răsfrîngă asupra activităţii mele literare.

. . . . . .

Da, *Gaiţele* am scris-o la Craiova, în 1930. Eroii i-am cunoscut bine, prea bine, mi-au fost poate chiar prea... familiari... Piesa am scris-o pe nerăsuflate : în trei săptămîni.

S-a jucat, apoi, imediat la teatrul condus de soţii Bulandra, în regia lui Soare Z. Soare, cu Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra şi Mania Antonova în rolurile principale. Piesa s-a jucat cu titlul *Cuib de viespi* şi, în locul actualului act III, avea doar un tablou final : plecarea lui Mircea la parastasul soţiei sale.

Apoi, piesa s-a reluat la Teatrul Naţional în anul 1933, în regia inspirată a lui V. Enescu, făcînd „serie".

Critica a fost defavorabilă piesei, adesea insultătoare ; se ridicase un adevărat cor, care mă acuza că am dramatizat „monstruos", că n-am putut stăpîni „pamfletarul" din mine, că am calomniat marea boierime craioveană. Şi totuşi, piesa s-a jucat de 70 de ori.

. . . . . .

A urmat după aceea piesa *Florentina,* o comedie cu tente de dramă, jucată la Naţional de Maria Filotti, Ion Sîrbu, George Demetru, Elvira Godeanu. Cu implicaţii sociale, piesa nu a avut succes de public, aşa cum nu a avut deloc *Lăcustele,* următoarea mea lucrare (jucată de Sonia Cluceru, N. Soreanu, Elvira Godeanu, Pop Marţian, Marietta Sadova), o satiră la adresa boierimii decăzute care trăia din expediente. Se nota în cronici că teatrul meu a izbit prin noutate şi agresivitate. De fapt, căutam de pe atunci să descopăr omul, omul simplu, generator de drame şi comedii.

Un fapt : cunoscusem o prinţesă Ghica ce s-a invitat la premiera piesei mele *Florentina.* De la prima scenă în care apare o servitoare, prinţesa s-a întors cu spatele în fotoliul ei de orchestră, pentru a-mi şopti apoi în franţuzeşte la pauză :

„— Ce oroare ! Oameni, mojici. După nume, credeam că e o bucată care se petrece la Florenţa".

. . . . . .

— Apoi încă un eşec : *Borgia* la Teatrul Naţional, cu Romald Bulfinski, G. Calboreanu, A. Pop Marţian, Maria Ventura (în travesti). A şocat în această piesă imaginea unui papă, altfel decît cel zugrăvit în fresce, fără tiară şi litieră, un papă om de rînd, care a surprins poate neplăcut ; nu a avut succes nici Ventura în travesti.

În epoca războiului, piesa *Intermezzo spaniol* mi-a adus de-a dreptul neplăceri. A fost suspendată după a treia reprezentaţie, la cererea guvernului şi a ambasadei franchiste, pentru „insulte la adresa falangei, pentru profanarea războiului sfînt". Consecinţa : concentrat, am fost trimis undeva în surghiun.

În ultimele luni ale războiului, am scris la Predeal *Dictatorul,* satiră la adresa clicii antonesciene din anii războiului.

www.cimec.ro

Piesa s-a jucat imediat după 23 August în spectacolul de „ora 5"" la Opera Romînă.

. . . . . .

În ajunul lui 23 August mă consideram un autor *sfîrşit.* Critica mă considerase mai de mult un dramaturg lichidat. Cred că s-au înşelat. Datorită structuralei întineriri a societăţii noastre, chemărilor la muncă adresate scriitorilor tineri şi maturi, am început să scriu din nou, mai mult, mai curajos, Astfel încît, dacă pînă la 23 August, cu toate piesele mele, eram totuşi considerat un permanent debutant, după această dată am devenit un muncitor pătimaş şi consecvent. Acestei epoci îi datoresc marile mele succese: *Nunta din Peruggia* şi *Michel Angelo.* Ceea ce nu m-a împiedicat ca, întorcîndu-mă spre actualitate, să scriu 14 piese (într-un act, două sau trei), tratînd, şi rezolvînd cred artistic, probleme dintre cele mai actuale: înfrăţirea dintre naţionalităţile conlocuitoare, înjghebarea gospodăriilor agricole de stat, înfiinţarea cooperativelor etc.

. . . . . .

— Angajat în opera de tălmăcire în limba noastră a capodoperelor literaturii ruse şi sovietice, m-am străduit să redau într-o cît mai corespunzătoare limbă artistică românească, operele de teatru ale lui Gorki, Lev Tolstoi, A. Tolstoi, precum şi numeroase alte piese sovietice. În aceeaşi perioadă am scris *Marseilleza,* o frescă a revoluţiei din 1789, dornic să restabilesc în adevăratul lor rol politic, istoric şi social, portretul şi faptele celor doi mari „nedreptăţiţi" de istoria burgheză: Marat şi Robespierre. Poate, e interesant să mai notez că, în aceeaşi perioadă, am scris şi o nouă versiune dramatică a *Damei cu camelii.* Aceasta, pentru că am socotit că esenţa tematică a piesei lui Dumas nu e depăşită de vreme şi că doar expresia ei se cerea împrospătată...

. . . . . .

— Am fost de multe ori întrebat de măsura în care anii petrecuţi în Italia s-au făcut resimţiţi în piesele mele din ciclul numit al „Renaşterii". De fapt, şederea mea în Italia a fost mai mult o confruntare pentru ceea ce simţisem dramatic de mult.

N-am să uit niciodată impresia pe care am simţit-o, pătrunzînd în apartamentul Borgia din Vatican, pe ai cărui pereţi mai sclipeau încă frescele lui Pinturicchio, reprezentînd între altele şi pe Lucrezzia Borgia, care, departe de a fi fioroasa otrăvitoare din piesa lui Hugo, era o fetiţă cu păr de aur, surîzătoare şi timidă.

Aşa am conceput şi eu personajul în piesa mea şi critica mi l-a imputat aspru.

. . . . . .

— altă lucrare care m-a preocupat multă vreme a fost *Moş Teacă,* imaginea scenică a celebrului erou al lui Bacalbaşa. Consider încă utilă reprezentarea dramatică a acestui erou şi aştept teatrul care îi va da viaţă... Cred că Giugaru ar face o frumoasă creaţie interpretîndu-l.

. . . . . .

— „Piesele mici" şi stilizările mi-au cerut ani de muncă, pînă cînd am reuşit să dau viaţă unui gînd care mă urmărea din adolescenţă: *Ruxandra şi Timotei.* Idila de dragoste despre care luasem cunoştinţă încă în clasa a VI-a de liceu, mă obseda. A-i da veşmîntul unei poezii dramatice devenise pentru mine o necesitate vitală în cariera mea creatoare. M-am „eliberat" de obsesie odată cu terminarea poemului. Ştiu că mulţi au fost surprinşi văzînd că poemul e scris în versuri; mă încumet să socotesc surpriza

www.cimec.ro

lor neîntemeiată. Eu am fost stăpînit de fior poetic și de „muzică" interioară și în *Michel Angelo, Nunta din Peruggia...*

. . . . . .

— Piesa într-un act poate și trebuie să fie realizată artistic, deoarece într-un spațiu de timp foarte redus, trebuie să pună probleme, dar să le și rezolve. E nevoie de un spirit creator de sinteză, cu care cred că studiile mele filozofice m-au familiarizat.

Cusurul multor autori tineri — l-am avut și eu — este că servesc spectatorului, care crede că drama s-a încheiat, încă și încă o prelungire care alterează interesul dramatic.

. . . . . .

— Pînă la 23 August nu am fost tipărit (cu excepția *Intermezzo*-ului, confiscat însă de la editură).

Dintre marile mele bucurii fac parte și volumele tipărite la E.S.P.L.A. — volumul de teatru și *Gaițele, Ruxandra și Timotei.*

Sper — și, firește, doresc — ca încă anul acesta să văd ieșind din tiparniță și al doilea volum de teatru.

. . . . . .

— Am fost întrebat adesea care e „gaița" mea preferată: Aneta Duduleanu, în interpretarea regretatei Sonia Cluceru. Totuși, o impresie plăcută mi-au făcut și interpretele din spectacolele de la Orașul Stalin, Galați, Iași, Craiova.

Ca orice piesă mult jucată, s-a format o „tradiție" cu privire la interpretarea rolurilor: Mircea, Wanda, Margareta.

Aș vrea să menționez reușitul spectacol cu *Gaițele* al secției maghiare din Oradea. De altfel, *Gaițele* a împlinit la București 599 de spectacole. Păcat că tocmai în ajunul celui de al 600-lea s-au ivit nu știu ce deficiențe tehnice... Sper că se vor rezolva !...

. . . . . .

— Am încredere în viitorul dramaturgiei noastre și voi lupta din toate puterile pentru a-mi „dezice" calendarul. Sînt partizanul cunoașterii adînci a realității, nu din birou, ci în mijlocul vieții. Regret din suflet că sănătatea (și, din păcate, anii) nu-mi permit să părăsesc odaia mea de lucru. O asemenea claustrare în odaie mi se pare însă condamnabilă la scriitorii sub... 70 de ani. Renăscut ca scriitor, după 23 August, pășesc, cu conștiința unei misiuni ce se vrea încă împlinită, pragul celui de al optulea deceniu. Mă stimulează o tinerețe pentru care sînt recunoscător partidului, oamenilor muncii, spectatorilor mei dragi.

Al. P.

www.cimec.ro

MARCEL BRESLAŞU

Bucuroşi de oaspeţi

Îndătinata ospeţie a poporului nostru are tot mai des şi în chipuri tot mai deosebite prilejul să se vădească an de an şi lună de lună : de la eliberare încoace am găzduit congrese şi conferinţe internaţionale, un festival al tineretului şi studenţilor, turnee teatrale şi muzicale, expoziţii de tot soiul, întîlniri între oameni de ştiinţă, de artă şi de cultură. Bucureştiul nostru „aici la porţile Orientului, unde totul este luat cu uşurătate" — cum spunea pe vremuri un politician franţuz — îşi cucereşte locul său de centru cultural în configuraţia vieţii intelectuale contemporane. Aportul tinerei şi avîntatei noastre culturi socialiste se dovedeşte mereu mai substanţial, mai eficient în contextul epocii acesteia, atît de însemnată prin confruntările şi prefacerile ei, în aceeaşi măsură pe planul structurii, ca şi pe acela al gîndirii şi sensibilităţii, al concepţiilor şi formelor de expresie artistică. Valorificînd şi ridicînd pe o nouă treaptă bogăţiile artei noastre populare, ca şi tradiţiile progresiste ale artei culte, am dobîndit preţuirea şi dragostea musafirilor care se perindă şi zăbovesc în mijlocul nostru, depăşind de mult peiorativa apreciere de „pitoresc" şi de „exotic" pentru a fi socotiţi că păşim la rînd cu lumea şi nu arareori în primele ei rînduri.

Deplasările pe care le fac artiştii noştri — personalităţi sau ansambluri, la multiple concursuri internaţionale — ne-au adus şi ne aduc mereu confirmarea valorii acestor exponenţi ai culturii noastre, manifestările lor însumîndu-se într-un răsunet tot mai măgulitor pentru ţara întreagă, într-un prestigiu şi o autoritate care se răsfrîng asupra tuturor strădaniilor noastre.

S-ar părea că teatrul — nu mă refer la dramaturgie, la piesele traduse şi jucate în limba localnicilor, ci la cele înfăţişate în romîneşte pe scenele străine — ar implica greutăţi mult mai mari pentru a „transmite" mesajul său artistic, decît plastica, muzica ori coregrafia, cu care străinii iau un contact nemijlocit. Şi totuşi, în mod aproape paradoxal, unele dintre cele mai strălucite victorii le-am repurtat tocmai în acest sector, la Paris, la Veneţia şi — *si parva licet componere magnis* — cu „Ţăndărică" al nostru care a colindat o sumedenie de ţări, obţinînd nu numai aplauzele (de-a valma, ale copiilor şi părinţilor) dar şi stima oamenilor de breaslă cu o mai îndelungată experienţă în acest domeniu decît a noastră. În treacăt fie spus, foarte tînărul „Ţăndărică" (sub forma lui oficială de teatru de stat) are înaintaşi autohtoni, a căror spiţă se pierde în negura vremii. Ca şi pentru el, rădăcini robuste în solul natal s-au găsit în anii din urmă şi pentru alte colective : la Cluj, la Craiova, la Tîrgu Mureş, la Iaşi, la Oradea, fără a mai vorbi de marele număr de înjghebări amatoare în alte localităţi sau centre muncitoreşti.

Deci, nu fără îndreptăţire vom avea cinstea să găzduim în primăvara aceasta şi „Festivalul internaţional al teatrelor de păpuşi şi marionete". Mai este oare nevoie să subliniem că arta păpuşarilor este o artă majoră, că, înlăuntrul genului ei, ea poate fi comparată cu realizările celui mai solemn teatru de tragedie, ale celui mai subtil teatru de satiră ? Cu mijloacele proprii ea poate atinge desăvîrşirea... aşa cum, vai, preopinentele amintite pot rămîne împotmolite în mediocritate.

www.cimec.ro

Al cincilea „Congres al Uniunii Internaționale a Păpușarilor" s-a ținut nu de mult, la Praga. Printre cele 16 țări ai căror reprezentanți au luat parte la dezbateri, s-a numărat și Republica Populară Romînă. Rapoartele prezentate au făcut să reiasă dinamismul acestei îndeletniciri străvechi și veșnic tinere, locul tot mai proeminent pe care îl ocupă în țările respective, în ansamblul manifestărilor teatrale. Un fenomen care pare a se generaliza (atît în țările socialismului, cît și în Occident) este acela al trecerii accentului principal în activitatea teatrelor de păpuși și marionete, de la spectacolele pentru copii la cele pentru adulți, acestea din urmă precumpănind, aproape pretutindeni, atît în numărul reprezentațiilor cît și în acela al pieselor care alcătuiesc repertoriul. „Condiția umană" a artiștilor-păpușari în lumea capitalistă este și mai precară decît aceea a altor muncitori din teatru — actori, regizori, scenografi — întrucît, cu extrem de rare excepții, statul se dezinteresează de aceste formații artistice, ele întreținîndu-se cu mijloace proprii, dispărînd după o activitate sporadică, ruinînd buzunarele și iluziile entuziaștilor care s-au aventurat pe fermecătorul dar nesigurul lor tărîm. Aceasta era de altfel și soarta primelor noastre încercări de a realiza un teatru de păpuși, din inițiativă privată, cu cîteva decenii în urmă: mijloace improvizate, o trupă nestabilă și deci necalificată, și — în ciuda prețurilor mari ale biletelor de intrare — la capătul multor jertfe, falimentul și risipirea păpușarilor.

„Țăndărică" el singur dă acum 600 de spectacole în fiecare an, la care asistă în medie o sută cincizeci de mii de spectatori, mici și mari. Nu vreau să trec cu vederea faptul că la reprezentațiile destinate copiilor, spectacolul este dublu! Cel de pe scenă — și cel din sală: participarea pasionată (și nu mai puțin zgomotoasă) a celor mărunți la peripețiile eroilor, comentariile și apostrofările cu care sînt asaltate personajele feeriei sau ale piesei „realiste" — constituind o sursă inepuizabilă de haz și de înduioșare pentru oamenii în toată firea, aflați în mijlocul lor...

*

Așadar, între 15 mai și 1 iunie, se vor întîlni și se vor întrece în Capitala noastră, păpușari veniți din toate colțurile lumii. Dacă la Praga a fost vorba de un congres, de dezbaterea unor probleme teoretice, artistice și economice, la București festivalul va însemna înainte de toate un schimb de experiență, o confruntare pe concret a diferitelor tehnici, metode de lucru, „tradiții și inovații" ale animatorilor de marionete de pretutindeni.

Vor juca în fața publicului, colective sau artiști individuali, în cadrul unui concurs în care vor alterna piesele de teatru și recitalurile. Un juriu internațional, compus din personalități artistice bine cunoscute, va decerna premii pentru fiecare compartiment din complexa artă a păpușarilor: premii individuale pentru regie, interpretare, muzică, plastică, pentru originalitate și fantezie... Un mare premiu este destinat acelui spectacol în care aceste deosebite realizări vor apărea mai perfect îmbinate, mai omogen și mai armonios contopite în lucrarea înfățișată.

Dar festivalul va prilejui și alte forme de contact, de cunoaștere și prețuire reciprocă a păpușarilor (ca și, de altfel, de informare a publicului): expoziții cuprinzînd documente, fotografii, machete, grafice, păpuși, afișe, programe; vor rula filme cu păpuși și marionete.

Și-au anunțat participarea zeci de formații, zilnic sosesc noi adeziuni, nu ne mai desparte decît puțină vreme de sosirea celor dintîi. Tuturor le dorim bun-venit în țara noastră bucuroasă de oaspeți și-i așteptăm cu dragoste și curiozitate, să-i vedem la treabă...

Tot din programul desfășurării festivalului spicuim și unele teme în jurul cărora se vor purta discuții la consfătuirile prietenești dintre participanți: locul teatrelor de păpuși și marionete în complexul artei teatrale contemporane; elemente specifice în regia și scenografia teatrelor de păpuși; perspectivele teatrului de păpuși și problemele dezvoltării sale.

Iertați-mi însă — la capătul acestei cumpătate enumerări — o clipă de efuziune lirică!... Vor fi acolo, în sala festivalului, și umbrele, străbunele umbre ale păpușilor de acum, năstrușnicul Karaghioz, veselul Petruska și... bătrînul Vasilache, acela care colinda iarmaroacele noastre în trecute vremi, batjocorindu-i pe boieri, înfierînd — sub vălul glumei — nedreptatea, samavolnicia, dezmățul și jaful, ținînd întotdeauna partea celor obidiți...

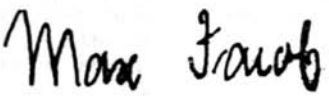
Și vor mai fi acolo și truditorii începuturilor teatrului nostru de păpuși „în sală"... Umbra lui Victor Ion Popa — și aceea a distinsei doamne Lucia Calomeri, pe care o revăd în ampla ei rochie de atlaz galbăn, în sala cinematografului din subsolul Ateneului — jucîndu-mi cu marionetele ei pe minuscula scenă din care se revărsau parcă falduriile fustei rotate, întîia mea fabulă. Era în 1920. Aveam 17 ani.

www.cimec.ro

CUVINTE PENTRU FESTIVAL

Max Iacob
Președinte al UNIMEI

Arta păpușărească — cu multiplele ei forme — este astăzi un bun al tuturor popoarelor. Păpușarii întîmpină îndeobște sprijin și înțelegere din partea guvernelor respective. Arta spectacolelor de păpuși contribuie și ea la sprijinirea eforturilor și năzuințelor de pace și înțelegere între popoare.

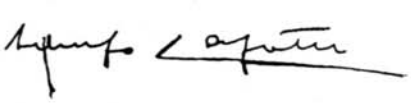


A. M. Julien
directorul Teatrului Națiunilor — Paris

Sînt fericit că se organizează la București un Festival Internațional al Teatrelor de Păpuși și îi doresc tot succesul pe care îl merită.

A. Zajotti
directorul Bienalei din Veneția

Urmăresc dintotdeauna cu interes activitatea teatrelor de păpuși și de marionete : le apăr cu un entuziasm deosebit și consider că ele reprezintă o formă de artă încîntătoare în domeniul spectacologiei. Bravo, de o mie de ori bravo !...



Dr. H. R. Puschke
Frankfurt am Main

Pot să afirm că păpușarii din Republica Federală Germană manifestă un interes excepțional pentru Festivalul de la București și e mai mult ca sigură participarea unui mare număr dintre ei la această întrecere internațională a păpușarilor. Căci nu încape îndoială că întîlnirea de la București va însemna, pentru păpușarii din lumea întreagă,

www.cimec.ro

un eveniment foarte important, poate chiar dătător de orientare : o grandioasă paradă a celor mai izbutite realizări din acest domeniu. De asemenea, nu încape îndoială că orașul București și guvernul romîn au meritul unei acțiuni culturale ale cărei proporții și perspective pentru această ramură a artei dramatice nici nu pot fi încă apreciate pe deplin.

Dr. H. R. Purschke

J. Villafane
directorul Teatrului de Păpuși din Argentina

Mi-a prilejuit o deosebită satisfacție și bucurie faptul că am fost desemnat membru în juriul internațional al Festivalului. Consider aceasta ca un moment culminant în vasta mea activitate de păpușar. Profesiunea noastră are, în afară de importanță artistică, o funcție socială, căreia se cuvine ca toți oamenii de artă să-i dea atenție.

Javier Villafañe
5

Maria Signorelli
Roma

Socot că organizarea unui Festival internațional al marionetiștilor va fi de mare importanță pentru perfecționarea tuturor celor care iubesc arta marionetelor. Sper, de asemenea, să particip la Festival cu compania mea.

Maria Signorelli

www.cimec.ro

C. C. GHENEA

Din trecutul teatrului nostru de păpuşi

Evoluţia teatrului de păpuşi din ţara noastră poate fi urmărită în două mari perioade: prima datînd pînă în secolul XIX, iar a doua, din mijlocul veacului trecut şi pînă în prezent.

Din prima perioadă, ştirile care ne-au parvenit sînt cu totul întîmplătoare şi fără continuitate. Totuşi, dificultatea de a urmări dezvoltarea teatrului de păpuşi de-a lungul veacurilor nu ne poate permite să-i negăm cu desăvîrşire existenţa sau să afirmăm că zorile sale apar de-abia în secolul XIX.

Mihail Kogălniceanu afirma încă din 1864 că riscăm să pierdem cunoaşterea acestui obicei străvechi, din cauză că nimeni nu s-a preocupat să-i culeagă textele. Lipsa datelor se datoreşte în mare măsură dezinteresului arătat vreme îndelungată pentru acest gen, socotit, cu stăruinţă şi pe nedrept, minor.

Figurine dacice de lut cu utilizare rituală (Muzeul de Arheologie al Academiei R.P.R.)

Dificultatea periodizării istoriei teatrului de păpuşi constă şi în faptul că dezvoltarea teatrului popular de păpuşi, la un moment dat, se suprapune aşa-ziselor începuturi ale teatrului de păpuşi „cult". Teatrul popular, după o îndelungată practică, începe să evolueze către profesionism, în sensul că păpuşarii, întîlniţi doar pe la şezători, devin profesionişti prin tîrguri. Totodată, artişti străini încep să aducă în ţară spectacole de păpuşi din Apus, născîndu-se astfel un soi de „competiţie". Teatrul popular îşi dovedeşte însă viabilitatea, devenind, la un moment dat, în mijlocul veacului trecut, o adevărată sursă de educare artistică a maselor, de satiră socială deschisă, împotriva căreia cîrmuitorii vremii au luat măsuri restrictive din cele mai drastice.

*

Descoperirile arheologice, tradiţia din aproape toate ţările lumii au dovedit vechimea milenară a teatrului de păpuşi.

www.cimec.ro

La muzeul de Arheologie al Academiei R.P.R., în sala dacică, se află într-o urnă un număr de păpuşi din lut, de o construcţie foarte primitivă şi în majoritate de sex masculin. Se consideră că aceste păpuşi ar fi fost folosite în scopuri magice.

Ca o formă magică fosilizată se cunoaşte şi *Caloianul*, păstrat pînă în zilele noastre, *Paparudele*, care joacă ţinînd în mînă o păpuşă din cîrpe sau lut, ele fiind de fapt şi un element de trecere de la păpuşa idol, la „păpuşa dramatică".

Dintre acestea, în ţara noastră, cea mai frecventă este păpuşa corespunzătoare capului de capră sau barză, denumită în mod generic *Brezaia, Capra* sau *Ţurca,* deosebită prin aceea că ea nu e o mască de îmbrăcat pe faţă, adică un *obraz,* ci o reprezentare a întregului animal.

Masca arhaică a demonului fertilităţii devine în ţara noastră prima formă de păpuşă zoomorfă îmbrăcată pe cap, mai mult chiar, păpuşă cu mimică (pentru că are mandibula mobilă).

*

Caloian, figurină de lut pentru ritualuri de fecunditate (Muzeul de Artă Populară)

Influenţa turcilor în Moldova şi Muntenia face ca poporul nostru să cunoască două personaje-păpuşi iubite în Anatolia: *Karagöz* şi *Pehlevan-köse,* care aveau să joace un rol preponderent în dezvoltarea teatrului nostru de păpuşi.

Şăineanu, vorbind despre Karagöz sau Karaghioz, afirmă că este originar din China, iar „drumul" său pînă la meleagurile noastre trece prin toată Asia; Pehlevan îşi are originea în Persia şi preluarea lui de către popoarele turcice nu e o simplă întîmplare.

Teatrul lui Karaghioz, Karagöz-Perdé cunoaşte două forme de reprezentare: cu umbre pe pînză şi cu păpuşi pe mînă, în timp ce, Pehlevan se joacă numai wayang [1]. În literatura noastră, Karaghiozul apare pomenit mai întîi în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, denumit în text *mascara cu ochi negri* şi întruchipîndu-l pe stolnicul Constantin Cantacuzino. În glosarul întocmit de savantul domnitor, la locul explicaţiei e pus: Caraghioz — păpuşa de mascara vestită.

Cantemir, care-şi începuse educaţia la Constantinopol, publică această carte în 1705, în limba romînă. Stînd în capitala sultanilor vreme îndelungată, desigur el îl cunoscuse acolo pe Karagöz, dar faptul că-l citează pe popularul erou oriental în scrierea sa ne face să credem că acesta era cunoscut şi în cetatea Iaşilor.

Dat fiind că în unele documente, paşalele din raialele Giurgiului, Brăila etc. cereau domnitorilor romîni să le trimită în timpul ramazanului giumbuşlucari şi pehlivani, se poate presupune că aceştia jucau şi Karagöz-perdé.

În Karagöz-perdé, comediile lui „Ochi Negri", apar cam aceleaşi personaje ca şi în jocul lui Vasilache, adică oameni de toate zilele şi străini, de obicei satirizaţi. Influenţa lui Karagöz este de netăgăduit.

Amintirile bătrînilor bucureşteni mai păstrează încă vie, existenţa unei păpuşi imense făcută din paie, numită *giamala.* Giamalaua era, cum spune Papazoglu, un fel de momîie, înfăţişînd o femeie, înaltă de vreo şase metri, construită din paie şi îmbrăcată

[1] Păpuşi mînuite cu beţe.

www.cimec.ro

cu iie, fote etc. Figură cu două feţe, ca şi Janus, giamalaua avea mîinile împreunate pe piept, ţinînd un buchet de flori, dar avea mîini şi la spate.

Uriaşa de paie era condusă de către un om ascuns în interiorul ei şi care juca în ritmul cerut de lăutari, răspundea glumelor etc., la deschiderea Tîrgului Moşilor. Mărturiile cu privire la apariţia acestui personaj sînt contradictorii. I se spunea „Giamalaua lui Caragea", fiind socotită că ar fi apărut între 1812—1818, la Tîrgul Moşilor.

Obiceiul apărut în veacul trecut la noi, mai ales în Bucureşti, este de provenienţă turcească, derivat din *gemal oyunu*, un fel de joc de deghizare, transformist, o farsă în care se îmbrăcau haine şi măşti umane enorme.

Trebuie amintit şi *Hagi-vat*, spectacol jucat în cafenelele Bucureştiului la începutul secolului XIX, acum dispărut cu desăvîrşire şi în care apăreau aceleaşi păpuşi ca şi în Karagöz-perdé. Ca exponent al acestui joc, este menţionat un oarecare „Iancu artistu".

În Ardeal, jocul păpuşilor apare sub influenţa Apusului, a vechilor tradiţii ale teatrului popular german, mai ales, şi a misterelor religioase: *Maria-di-Legno*. Multă vreme, biserica catolică nu a îngăduit reprezentaţii laice, şi astfel misterele religioase oferă subiectele lor şi păpuşilor, jucate mai ales de clerul inferior şi de copiii din cor. De-abia către sfîrşitul primei jumătăţi a secolului XVII, Löcsei Pál, un păpuşar maghiar, îndrăzneşte să rupă tradiţia, introducînd în spectacolul religios şi fragmente laice. Atît în Ungaria cît şi mai departe, în Ardeal, de la acest păpuşar şi pînă către finele secolului XIX, nu sînt cunoscute alte forme de teatru de păpuşi în afara celui religios.

Vasilache, eroul teatrului popular de păpuşi (Colecţie particulară)

La Sibiu se produc, la începutul veacului trecut, spectacole de păpuşi germane. Prin intermediul artiştilor ambulanţi nemţi, veniţi pe la bîlciuri, se cunoaşte în Oltenia, destul de tîrziu, jocul perechii de păpuşi axate pe un singur fir de aţă: drama populară *Olteanul şi Olteanca*.

Cele două personaje, petrecute pe un fir de aţă, erau jucate de un singur om, care, acompaniindu-se de fluier sau cimpoi, mînuia un capăt al sforii, celălalt fiind fixat, fie de mînerul unui cuţit (mai obişnuit), fie de alt punct fix. Textul era debitat în pauzele cîntecului. (Acest mod de mînuire a perechii de păpuşi îşi făcuse apariţia cu mai multă frecvenţă la sfîrşitul secolului XVIII în Franţa şi Germania.)

*

Se consideră că *Vicleimul* apare în veacul XIX, pentru că nici Antonio del Chiaro, Dimitrie Cantemir, Sulzer şi nici alţii nu vorbesc despre el mai înainte.

Cunoscut azi doar din puţinele materiale ce au fost culese, jocul păpuşilor formează cel de-al treilea moment al dramei populare a Irozilor.

Jocul păpuşilor se practica numai în timpul sărbătorilor din cursul iernii, de la Crăciun şi pînă la Bobotează, iar personajele variau de la o regiune la alta, de la o echipă la alta.

www.cimec.ro

Venit în țară ca profesor al lui Neculai Mavrocordat, Antonio del Chiaro asistă la o reprezentație dată de trupa de păpușari de pe lîngă curtea domnească. Piesa, ca să fi fost pe gustul „evgheniților", probabil că era deosebit de „fără perdea", căci del Chiaro o califică drept „mascherata troppo scandalosa" (prea scandaloasă).

Din mărturia profesorului reținem ca deosebit de important faptul că personajul principal era Cloanță, nume care-i definește perfect caracterul, un predecesor al lui Vasilache, și că mai exista și 'Uncheșul, în care recunoaștem pe Moș Ioniță sau Moșul.

Franz Sulzer, în volumul II al lucrării sale *Geschichte des Transalpinischen Daciens* (p. 402—403), pomenește de încă o trupă de păpușari de la curtea domnească, formată din șase ciauși îmbrăcați cu ciacșiri albi sau roșii, cu toiege ferecate cu argint și căciuli foarte înalte, care deschid spectacolul dat de siluete de pînză, mînuite de cîte un om, ale cărui cuvinte par „ca și cum ar fi fost rostite de păpuși". Monologul era spus grecește, romînește și turcește.

Sulzer își scrie lucrarea la 1786, iar cu 20 de ani mai tîrziu, la Iași, Costachi Conachi, Nicolai Dumachi și Dumitrachi Beldiman, „ne fiind teatru", pun în scenă primele piese culte ale teatrului romînesc, folosind ca actori, păpușile. Una din ele e inspirată din viața de toate zilele (personajul principal e un zgîrcit), o a doua e o imitație după Aristofan.

Prima e *Comedia banului Constantin Canta, ce-i zic și Căbujan și Cavalier Cucoș*, scrisă în patru perdele (adică acte), cu următoarele personaje: Cavalier Cucoș, Jompa, vizeteul și ministrul său, și Stati Bacalul, prietenul lui Cucoș.

A doua e *Judecata fimeilor*, cu personaje din mitologia greacească, în două fapte: primul cu două perdele, iar al doilea cu trei perdele.

În toate aceste reprezentații se resimt legăturile străvechi dintre Moldova, Ucraina și Moscova ce au adus fără îndoială în țară *Vertepul* ucrainean și pe Petrușca. Vertepul apăruse în Rusia încă la mijlocul secolului XVI și se compunea dintr-o reprezentație religioasă, urmată de o reprezentație laică al cărei caracter era profund satiric. Zilele de joc ale Vertepului coincideau cu cele în care se joacă păpușile Vicleimului (de altfel, toată reprezentarea Irozilor se aseamănă mult cu reprezentarea Vertepului).

O dovadă certă a originii comune este și numele lăzii cu păpuși: la noi hîrzob, cel slav *vărzop* și vertep — ucrainean (aceeași origine etimologică).

Păpușă de tip Karagöz (Colecție particulară)

Caracteristica textelor debitate de Petrușca o constituie satira socială, caracteristică pe care o găsim și la Vasilache, cu aceleași tendințe îndreptate net contra ocîrmuirii.

Interrelațiile dintre teatrul de păpuși ucrainean și cel moldovean se mai dovedesc și la începutul veacului trecut, cînd, la ambele, apare un personaj comun: Napoleon Bonaparte. Acest personaj, intrat în distribuția păpușărească a tîrgurilor moldovene, se datorește exclusiv influenței celui ucrainean. Dacă influența ar fi fost recentă sau dacă

www.cimec.ro

Vicleimul ar fi apărut de-abia în secolul XIX, păpușarilor noștri nu le-ar fi venit chiar atîta de ușor să-și aproprie un personaj nou și fără contingență directă cu țările noastre.

Amploarea luată de jocul păpușarilor cu ocazia Vicleimului, la mijlocul secolului trecut, depășește marginile unor simple manifestări cu caracter popular. Ca și în multe alte forme folclorice, textul îmbracă un puternic caracter de satiră socială, fiind uneori un atac direct la persoanele de la conducere, fie locală, fie chiar de la guvern. La Iași se dă o interdicție totală în 1864, interdicție care durează pînă în 1879, cînd Ion Hanganu, păpușar vestit, marele povestitor Ion Creangă și încă mulți alții intervin pentru ridicarea ei. Mai apar apoi în Moldova și alte interdicții pe scurte perioade, cărora le pune capăt intervenția lui T. T. Burada.

Cu un an mai tîrziu, în 1865, la București, atitudinea organelor locale, în speță a comisariatelor de culoare și a prefecturii, este identică celor de la Iași.

La petiția înregistrată la 10.XII.1865 de către Gheorghe Pandele la Comisariatul de negru, se răspunde cu următorul „Reglement pentru Vicleime", înregistrat la nr. 19.205 din 14 decembrie 1865 :

„Se autorizâ a purta păpușile de la 25 decembrie pînă la 12 ianuarie, toată ziua numai pînă la orele 12 din noapte, cu condițiile :

1. Păpușile nu vor purta haine militare, sau nu vor fi asemănătoare unei persoane, ci obișnuite, și nici nu vor întrebuința vorbe murdare sau *atinse de guvern* (sublinierea ne aparține) ori de vreo persoană.

2. Vor cînta cîntece bisericești și de lume nu cu vorbe murdare.

3. Preumblarea le va fi pe marginea stradelor, iar nu prin mijlocul drumului.

4. Imediat ce se vor găsi abătuți, la vreuna din expusele îndatoriri, se vor popri de a mai se preumbla și posesorii lor (ai păpușilor — *n.n.)* vor fi dojeniți după felul abaterilor".

Încetul cu încetul, echipele de Vicleim încep să fie exploatate, se transformă în trupe conduse de antreprenori.

Se cunosc două antreprize de Vicleim din București (ceea ce nu înseamnă că nu au existat încă multe altele) : pe cea lui Anton sin Ghiorghe și Ilie Cavafu din mahalaua Slobozia și pe cea a lui Petre Ioniță din mahalaua Flămînda, ambele între 1857 și 1865.

Din schița lui I. L. Caragiale : *Art. 214* mai aflăm și de *Tache-Hengheru*, cu antrepriză de flașnete în Popa Tatu și „iarna Vicleim cu olteni". Poate că Tache-Hengheru n-a existat cu acest nume, dar un fapt este cert : în București, ca și în alte orașe mai mari, această formă de teatru popular devenise o afacere desigur bănoasă.

„Biletele de Vicleim" conțineau condiții de care era legată funcționarea trupei. În primul rînd, Vicleimul trebuia să fie „însoțit de d. Antreprenor" (Billet de Vicleim 15.877.XII.1864), iar trupa să aibă ca acompaniament muzical numai „clanareta sau o flaută și o tipsie" ca să nu facă zgomot (autorizația 9.662-8.12.1857, ambele, Comisia de roșu).

În Principate încep să apară trupe străine : germane, italiene și franceze. În 1810 vine la Iași o trupă germană, care dă un spectacol cu siluete — umbre pe pînză — și, concomitent, la distanță de numai cîteva luni, apare păpușarul francez Valéry, tatăl actriței de mai tîrziu, Nini Valéry-Gănească, interpretă în piesele lui Alecsandri. Trupele străine de păpuși joacă la început la epoci nedefinite, numai în „sezoană", dar, suprapunîndu-se trupelor de teatru și mai tîrziu de operă, își dau spectacolele numai în timpul sărbătorilor Crăciunului și al Carnavalului.

În Principate încep să apară trupe străine : germane, italiene și franceze. În 1810 diferite circuri. Alteori, spectacolele date de ventrilogi (care jucau două păpuși pe ge-

www.cimec.ro

nunchi), de dresori de animale mici, cîini și maimuțe, alternează cu cele ale păpușilor. Erau cunoscuți ca fiind mai statornici: Eduard Braun și Joseph Mangiroth.

Tot către sfîrșitul secolului trecut, la 1873, vine la București teatrul lui Charles Rougemont de Lugon, care dă reprezentații cu păpuși automate. Caracterul pronunțat de mister religios catolic al reprezentației sale a nemulțumit, se vede, publicul, căci Rougemont de Lugon a stat foarte puțin timp în capitala țării.

Treptat, treptat, între 1895 și 1915, interesul pentru teatrul de păpuși scade. Trupele străine apar numai sporadic și pentru timp foarte scurt, în timp ce spectacolele romînești devin din ce în ce mai rare. Abia dacă se ivesc, ici și colo, trupe de păpușari răzleți, care-și jucau „actorii" din lemn și cîrpe pe scenele școlilor primare și secundare.

Dar păpușarii, ca adevărați purtători de cuvînt ai poporului, apar în bîlciurile cu date fixe și la marele tîrg al Moșilor din timpul Paștelui, lăsînd de această dată de o parte scenarizarea unor teme religioase sau includerea jocului păpușilor în vreo altă reprezentare cu caracter religios. Cuvîntul lor satiric, căci „păpușile reprezintă tipuri și biciuiesc vițiuri din societatea fiecărei epoci" (G. Dem. Teodorescu), este tot mai puternic și restricțiile nu mai pot fi operante.

Personajele epocii, „cuconița franțuzită", „boiernașul plin de ifose", „negustorul hapsîn", se găsesc reprezentate în dosul perdelei de pînză. De data aceasta nu era vorba de o persoană anumită, ci de societatea secolului al XIX și XX. Textul se adaptează și se transformă în permanență. În 1933—34 apar, de pildă, texte în care se vorbește de scumpirea vieții, adevărate cuplete revuistice.

După primul război mondial, încercările profesoarei Lucia Calomeri Armășescu, care a studiat la școala vestiților păpușari cehi cu Jan Malik, nu găsesc înțelegerea

Țăranul și Turcoaica — marionete (Casa Creației Populare a Capitalei)

www.cimec.ro

cuvenită. Este cazul să arătăm că această artistă modestă, care a încercat în nenumărate rînduri să demonstreze necesitatea acestui gen teatral, nu a fost ajutată niciodată. În afară de Lucia Calomeri, mai trebuie relevată figura Ioanei Basarab — care avea un teatru de păpuși și marionete încă din 1931 și care aborda un repertoriu național — apoi pictorul Löwendal, profesorul Năstase, actorii A. Ferrat, Roland de Jassy și Victor Ion Popa.

Lucia Calomeri încearcă — înainte de război — prin propriile-i puteri, să dezvolte arta teatrului cu actori de lemn și cîrpă și, în nenumărate rînduri, este nevoită să-și vîndă sau să-și amaneteze lucrurile pentru a face față cheltuielilor.

În 1949, Teatrul „Țăndărică" devine teatru de stat, primul din cele 20 cîte funcționează acum.

Azi, amploarea luată de teatrele de păpuși profesioniste, cît și crearea echipelor de păpușari amatori, pentru care există și o școală la Casa Creației Populare a Capitalei, dovedesc din plin înțelegerea și sprijinul acordate acestui gen dramatic de milenară tradiție

www.cimec.ro

HORIA DELEANU

Schimbul de azi

Am poposit de curînd la Craiova. N-am zăbovit decît un firicel de vreme. Aşa că n-am apucat să-mi preumblu, în pas de romanţă, cuvenita melancolie prin poeticul parc Bibescu. N-am găsit nici răgazul să cutreier cu priviri învăluitoare pictura murală a lui Stoenescu, găzduită în umbra solitară a bisericii. Aveam o adresă desemnată cu precizie: Teatrul Naţional; şi un obiectiv prea bine definit: examenul de stat al absolventului facultăţii de regie, Dinu Cernescu.

Intuiam emoţia aceluia care oficia ceremonialul spectacolului, aruncînd pentru prima dată mănuşa, în calitate de regizor... plin, publicului. Bănuiam reacţiile sensibile ale foştilor mei studenţi, pe care îi ţineam minte din urmă cu un an, cîteodată prea zglobii în băncile amfiteatrului, şi care astăzi, prin intermediul Gîlcevilor din Chioggia, *trebuiau să fie nişte actori serioşi, distribuiţi într-o comedie. Frunzăream programul, în care numele studentului proaspăt absolvent era cules cu verzale în dreptul capitolului regie artistică, alături de fermecătoarele nume anonime transferate din catalogul de clasă, familiar mie, în impunătoarea distribuţie a lucrării goldoniene. Mă gîndeam, în vremea aceasta, la consacrata formulă a schimbului de mîine, în care se cerea, respectînd obişnuinţa, inclusă şi pomenita echipă de tineri slujitori ai Thaliei. Şi îmi cronometram nerăbdarea, confruntată cu o cortină opacă, deţinătoare de mari taine şi dorite surprize.*

N-am mai consultat ceasul în cele două ore de desfăşurare febrilă a spectacolului. Văzusem o seamă de reprezentaţii goldoniene de sursă diferită la Festivalul găzduit în cetatea lagunelor; mă înscrisesem, la timpul oportun, în rîndul fervenţilor admiratori ai Bădăranilor, *care ne-au adus o mult rîvnită faimă europeană; cunoşteam, aproape pe dinafară, textele autorului* Hangiţei *şi variatele lor interpretări. Era parcă firesc, în această situaţie, să-mi amestec marea simpatie, dacă nu chiar slăbiciune, pentru adolescenţii întru ale teatrului — eventualul schimb de mîine —, cu un dram de scepticism. Dar m-am lăsat foarte curînd înfrînt şi am abandonat — mărturisesc că n-am înregistrat momentul convertirii — demnitatea scepticismului. M-am surprins sedus de autenticitatea* populară *a vervei chioggiote, care contagiase scena şi sala. Am intrat, ca un spectator cît se poate de conştiincios, în ţesătura intrigii strălucitoare, aşteptînd, cu sufletul la gură, ca Tita-Nane să se împace cu Lucietta şi Beppe cu Orseta. Urmăream cu o curiozitate naivă schimbarea la scenă deschisă a decorurilor împletite în ochiuri de năvoade. (Scenografia era semnată şi ea de un june necunoscut: I. Popescu-Udrişte. Spectacolul se trans-*

www.cimec.ro

forma, în această conjunctură, într-un adevărat complot al deloc consacraților. Hotărît lucru: cînd tinerii — actori, regizor, pictor — se încăpățînează să aibă talent, își pierd buna cuviință, devin insolenți și intră într-o competiție de la egal la egal cu posesorii certificatelor de maturitate artistică!)

După milenarul ritual, s-a tras și cortina finală. Impresia de ansamblu a rămas încîntătoare. Mi se cădea, însă, cumulînd calitatea de profesor care examinează cu obiectivitate severă un student, cu aceea de critic căruia nu-i e îngăduită licența sentimentalismului, să fac și niște reflecții „la rece". Era limpede că nu asistasem la un spectacol epocal. Era sigur că regizorul nu va ajunge poimîine să figureze alături de Ohlopkov și Brecht. Era neîndoielnic că Sanda Toma nu poate fi confundată cu Eleonora Duse și Amza Pellea cu Alexander Moissi.

Dar, într-o perspectivă măsurată a lucrurilor, ceea ce se întîmpla la Craiova era foarte important. Important pentru un Teatru Național, care are datoria să-și respecte, și își respectă acum, tradiția mai mult decît onorabilă. Important și simptomatic — o spun cu toată convingerea și cu spirit de răspundere — pentru întreaga mișcare teatrală românească, ce beneficiază (și experiența craioveană o confirmă) de resurse și latențe excepționale, mult mai valoroase decît ne-am învățat să credem.

Și aici ne întoarcem la schimbul de mîine. An de an, de pe băncile Institutului își iau zborul în teatru tineri talentați, mijesc mari nădejdi și se așteaptă, prin intermediul lor, revirimente în diverse formații răspîndite generos pe întreg cuprinsul țării. Unele nădejdi se materializează alături de maeștrii vîrstnici ai scenei noastre, altele se pulverizează din pricina condițiilor... atmosferice. (Climatul nu e numai un dat de ordin geografic, meteorologic, ci — oricît ar părea de bizar — și unul de natură teatrală.) Din păcate, irosirea talentelor nu e un delict pedepsit de codul penal. Poate că și de aceea, îngăduitoarea prejudecată a schimbului de mîine, înțeles cum e mai nefiresc, alimentează spiritul rutinier al unor oameni de teatru, convinși că tinerii au timp să aștepte pînă... mîine. Nu cred că C. Rautchi — care numărînd 23 de ani își permite să facă cu dezinvoltură o (nu pot să zic genială, chiar dacă lui îi place termenul) admirabilă compoziție comică în jupîn Fortunato din piesa goldoniană și o tulburătoare prezență tragică din Marinarul răgușit al lui Vișnevski (Tragedia optimistă) *— are timp să aștepte pînă... mîine. Nu accept ideea că neobișnuita sensibilitate asociată cu inteligența dramatică a Silviei Popovici și mlădioasa forță scenică a lui Gh. Cozorici trebuie conservate cu mijloace tehnice desăvîrșite, iarăși pînă... mîine. Tot așa cum mi se pare absurd ca talentul incontestabil, atît de bogat manifestat în Institut, al Lilianei Tomescu să se lase cheltuit în minorele și melodramaticele tonuri ale* Umbrei baroanei, *în așteptarea acelui mîine plin de făgăduințe. Și altele de un gen mai mult sau mai puțin apropiat, în legătură cu Gh. Vrînceanu și Elena Sereda, Ileana Predescu și Constantin Codrescu etc.*

Vreau să fac o propunere cu implicații filologice: să înlocuim, în teatru, expresia schimbul de mîine cu una la fel de simplă — schimbul de azi. *Nu recomand părăsirea grijii pentru viitorul teatrului românesc. Dimpotrivă! Cred însă că trebuie părăsită cochetăria exclusivă cu viitorul, care își permite, într-o acrobatică elegantă, să ignoreze prezentul.*

Experiența craioveană (ca altă dată la Galați, sau ca acum încă la Satu Mare) cu o echipă *tînără a dat rezultate incomparabil mai bune decît cele obținute prin infiltrările mecanice — care fac abstracție de stil, personalitate artistică, gen — ale cîte unui tînăr într-un colectiv perfect configurat. Nu știu dacă e soluția ideală. Dar mă bate gîn-*

www.cimec.ro

dul, amintindu-mi de unde au început cîteva mari mişcări teatrale (Stanislavski, Copeau, Reinhardt ş.a.), că poate n-ar fi rău să reflectăm la un studio experimental, în care tineretul talentat să justifice propunerea noastră filologică, schimbînd, în faţa publicului suveran, pe mîine în azi. Amatorii, îndrăgostiţii de filologie şi teatru au cuvîntul!

P. S. *Dacă vă interesează problema tinerilor actori, dacă-i iubiţi şi stimaţi, dacă vedeţi efectiv în ei începuturile unui schimb de azi al teatrului romînesc, fiţi indiscreţi şi citiţi-le gîndurile rostite cu pasiune în numărul din iunie al revistei noastre.*

Seară shakespeareană

Teatrul Municipal: *A 12-a noapte* **de W. Shakespeare**

De mai multe ori pilduitor pentru mine a fost spectacolul *A 12-a noapte* şi faptul că l-am urmărit încă dinaintea premierei, a avut darul să-mi înlesnească aprofundarea atît a piesei, cît şi a spectacolului în sine şi să mă conducă la concluzii în care abia aş vrea să ridic unele probleme.

Departe de mine gîndul de a căuta să fac parte dintre aceia care ţin să nu apuce vîrsta de 40 de ani fără să fi emis vreo părere în privinţa lui Shakespeare. De asemenea, în limitele cronicii şi ale atributelor de cronicar, îmi voi îngădui constatări fără nici o intenţie de a oferi contrasoluţii la punerea în scenă a operei shakespeareene la noi. În definitiv, pe acest tărîm nu ne putem mîndri, din păcate, cu o adevărată tradiţie, cu tot numărul mare de piese puse pînă azi, iar paşii ce se fac acum au, dacă nu alte merite, cel puţin pe cele ce ţin de o nobilă cutezanţă.

Nu cred că voi supăra pe cineva acordînd prioritate relatării unui episod care mi-a stîrnit prima întrebare asupra montării celei de *A 12-a nopţi*. Totul s-a petrecut într-o dimineaţă, la vizionarea dinaintea premierei de la Municipal. Soarta a avut să încerce dacă spectacolul de azi ar putea rivaliza în durabilitate cu cel pe care l-a îngrijit Shakespeare în faţa contemporanilor lui, cu veacuri în urmă. O întrerupere prelungită a curentului electric l-a determinat pe maestrul Şahighian să recurgă la poeticele lanterne de care se folosea uneori şi scena elisabetană atunci cînd nu juca, aşa cum se întîmpla de obicei, la lumina zilei, tavanul sălii Globus fiind, de altfel, cerul nesfîrşit. Ei bine, pe fundalul scenei Municipalului, abia atins de pilpîirea slabă a luminii lanternelor şi sfeşnicului cu lumînări de ceară, profilurile de azi ale eroilor din *A 12-a noapte* au fost, mai toate, nişte umbre incerte, vagi (măcar că Sir Toby şi-a folosit din plin, drept argument principal, volumul lui de adevărat cavaler Falstaff), prinse într-o oarecare mişcare, cu epicentrul nu undeva la rampă ori în miezul scenei, ci în arlechin. M-am întrebat atunci, ce le lipseşte celor ce grăiesc acelaşi text de acum cîteva veacuri, ca să ne înfioreze, să ne transporte sau să ne facă să rîdem cu poftă pe noi cei din sală. S-ar fi cerut mai întîi, am constatat eu, să putem înţelege *tot* ceea ce se spune acolo pe scenă. pentru ca apoi să ridicăm exigenţe şi asupra felului *cum* se spune. Căci să nu uităm că lipsa de aparatură şi decor, mai ales lipsa luminii (cu ajutorul căreia se realizează azi rafinate jocuri de clar-obscur, şi în primul rînd se creează în sală acea atmosferă de receptivitate, cufundînd publicul în ficţiune de îndată ce cortina şi spotul de lumină intră în acţiune pe scenă) era substituită la Shakespeare prin poezie.

Poetul de la Stratford nu a avut decît acest element la îndemînă şi cu el a izbutit să stîrnească imaginaţia contemporanilor lui, să creeze ficţiunea, să-şi poarte spectatorii de pe un tărîm de lume pe altul, să dea măreţie de piscuri unor acareturi de scîndură de pe scenă. Şi pentru ca atît poezia cît şi pasiunea să poată căpăta aripi, iar simţirea elevare, Shakespeare şi-a îmbrăcat textul în vestmîntul versului alb. Or, mulţi dintre actorii noştri nu cunosc taina rostirii versului, meşteşugul valorifi-

www.cimec.ro

cării lui. Am reținut (și mă refer la Mircea Albulescu — Antonio, la Mihail Marsellos — Valentin, la Dan Damian — Sir Andrew, pe care-i citez nu în exclusivitate) am reținut, zic, că aceștia obișnuiesc să meargă, pe cît posibil în viteză, pe melodia frazei dar neconform cu ideea ce stă îndărătul ei. Și apoi, actorii de care e vorba (căci bine-înțeles nu am de gînd să fac generalizări) au de multe ori o vorbire defectuoasă pentru că nu știu să respire. Să se gîndească Mircea Albulescu de cîte ori, respirînd greșit, a tăiat ideea întocmai cum în scris ai pune virgula între subiect și predicat.

Dar spectacolul de gală s-a bucurat de lumina generoasă a reflectoarelor care a dezvăluit ochilor noștri cadrul poetic sugerat de decorurile lui Mircea Marosin. Și mă voi opri puțin asupra lor pentru că de aici pornește o altă problemă a spectacolului (a doua, de fapt). Scenograful Marosin a realizat un cadru de o autentică frumusețe picturală, a dat liniei stilizate expresia cea mai nobilă, asociată unei gîndiri asupra textului, care a făcut ca decorul să capete și funcțional valoarea ce trebuia s-o aibă. Dar chintesența izbutită de el a pus în evidență intenția de discreție și subtilitate, în așa măsură, încît cred că ea a prevalat asupra acțiunii, creîndu-ne aproape dubla senzație a unui spectacol de decor, pe de o parte, și a unui spectacol de actori, pe de alta ; iar atunci cînd aceste două tendințe au căutat să se întîlnească, nu arareori decorul a dominat spectacolul.

Îl voi lăuda totuși fără rezerve pe Marosin pentru măiestria lui, căci sper ca gradul înalt de artă pe care ni-l oferă el, să oblige la emulație. Dar nu-l voi lăuda în cea de *A 12-a noapte* pentru costume (pe care le semnează alături de Elvira Postolache), în primul rînd pentru inconsecvența de care dă dovadă, căci în decorul de o stilizare sugestivă a introdus o minuție și o încărcare barocă a costumului, ajungînd la o reconstituire istoricistă.

Scenograful a înțeles să ofere acestei piese un cadru care să favorizeze climatul commediei dell'arte, și bine a făcut, căci piesa este, după cum ne informează un celebru biograf al lui Shakespeare, Sir Sidney Lee, rezultată din prelucrarea a două piese italienești din secolul al XVI-lea : *Gl'Inganni* și *Gl'Ingannati*, bazate la rîndul lor pe o nuvelă din 1538 a lui Bandello. „Dar după toate probabilitățile — ne mai spune tot Sidney Lee — el și-a extras subiectul din istoria lui Apolonius și Silla... Shakespeare însă, a neutralizat tonul tristeții prin siluetele vesele pe care le-a conturat lui Malvolio, lui Sir Toby, Sir Andrew, Fabian, bufonul lui Feste și Mariei, care sînt *creații ale lui*" (subl. n.).

Și aci ajungem la a treia problemă a spectacolului, și cea mai importantă : concepția regizorală.

Sînt sigur că atunci cînd n-a vrut să conformeze spectacolul intenției de commedia dell'arte sugerată de decor, maestrul Șahighian a avut de gînd să dea contururi mai complexe personajelor pornind de la faptul că Shakespeare, introducînd în cadrul pieselor italienești din care s-a inspirat, personaje aduse de el, a făcut-o în scopul de a da publicului din vremea lui o notă din actualitate. În felul acesta, el a vrut cu siguranță să-și facă cunoscut punctul său de vedere asupra unor stări de fapt și moravuri din societatea contemporană lui. Și cred (cutez totuși să emit o părere despre Shakespeare) că și-a rezervat pentru sine rolul bufonului, care are aci în piesă greutatea specifică a rezonerului. „...Ah doamne, — spune bufonul în actul III, tabloul 1 — ce secol pentru un om cu spirit ! Fraza e ca o mănușe de piele de căprioară : repede o poți întoarce cînd pe o parte, cînd pe alta," sau, în actul IV, tot el : „...ar fi bine să fiu eu primul care se deghizează sub sutană..."

Bufonul Feste punctează pe parcursul piesei păreri și constatări despre societatea vremii lui Shakespeare, față de care autorul ia atitudine prin gura personajelor sale, lăsîndu-ne imaginea ei morală. Sir Andrew exprimă crezul de viață al unei categorii sociale parazitare atunci cînd spune : „După părerea mea, însă, (viața) e alcătuită din două : mîncare și băutură", la care se asociază printr-un cîntec Sir Toby, acest întîrziat în lumea Renașterii, cavaler al evului mediu, nespălat și golan : „Adio, puică, plec acum la drum" și melancolic cu candoare, divulgînd lipsa de sens în viață a acestui fel de oameni, bufonul completează melodia cu o constatare amară : „Se risipește viața ca un fum" pentru ca mai departe, părerea lui să sune ca un avertisment „...căci orice plăcere se plătește odată și odată".

www.cimec.ro

Moment din tabloul 9

Dar unde duhul lui Shakespeare devine corosiv și irezistibil este atunci cînd, prin ridiculul în care îl îmbracă pe Malvolio, satirizează de fapt o altă categorie socială a vremii, pe acei *sine nobilitate*, snobi, parveniți în ascensiune.

Digresiunea pe care am făcut-o în textul shakespearean nu urmărește să arate decît că, dincolo de „o piesă de dragoste sau cu dragoste" cum pare să fie considerată și preferată de către unii, piesa este în același timp purtătoare a unui mesaj cu mult tîlc la adresa unor stări sociale. Structurile atît de diferite ale personajelor, aduse de Shakespeare în piesă și cele preluate de el din piesa italienească, au dăinuit pînă azi într-o disjungere, pe două planuri, a piesei însăși. Cred că regizorul ar fi trebuit de aceea să urmărească mai stăruitor valorificarea acelui element care este: *critica socială*. Aceasta ar fi așezat pe bufon pe o treaptă de preponderență, în măsură să-l facă a domina prin toate manifestările lui întreaga acțiune; exuberanța i-ar fi fost în chip firesc o comportare de suprafață care va fi învăluit în accentele ei o tristețe gravă și o observație profundă a vieții, căci „nebunia" bufonului era doar prilej de plăcere și veselie pentru cei pe care îi slujea. Cred că aici ar fi fost de mare ajutor ritmul drăcesc pe care-l oferă commedia dell'arte. Pe de altă parte, constatările grave ale lui Feste ar fi trebuit să capete acel ecou adînc, învăluitor și stăruitor, care să te facă să te gîndești mereu la ele. Ceea ce însă Fory Etterle nu ne-a dăruit, preferind în schimb să ne încînte auzul cu fermecătoare melodii, acompaniindu-se singur la ghitară (lucru răsplătit prin aplauze copioase și meritate). Mai cred că elementului de grotesc (și el un mod de satirizare) i-ar fi convenit de asemenea o valorificare scenică în spiritul commediei dell'arte, după cum fericită ar fi fost și mișcarea în scenă *pe puncte de joc* (specifică acestui gen de teatru) pe care, de altfel, scenografuł Marosin le-a creat. Căci voi semnala o neconcordanță între regie și decor, ceea ce formează obiectul a încă unei probleme ridicate de spectacol. În actul II, scena (împărțită scenografic în două planuri prin acea secționare: carouri alb-roșu de o parte și negru-roșu de alta) ne înfățișează în stînga, o poartă Baukasten — menită să marcheze, bineînțeles, intrarea unui fel de Capitano din commedia dell'arte, aci în piesă a lui Sir Andrew; iar în dreapta, se proiectează un copac de o stilizare de tipul

www.cimec.ro

Salvador Dali, fixînd de bună seamă locul nebunului în scenă. Pe poartă a intrat însă nebunul ; Viola a intrat şi ea pe aceeaşi poartă, Sir Andrew... pe lîngă poartă, iar Olivia îşi face intrarea dinspre partea în care se înalţă copacul de care vorbeam. Simplă neconcordanţă, desigur, dar care ilustrează o stare de fapt sub semnul căreia s-a lucrat, cred, tot spectacolul : insuficienta colaborare între regie şi scenografie.

Dar să dăm Cezarului... şi să recunoaştem că maestrul Şahighian a înzestrat spectacolul său cu un suflu larg şi o vioiciune care îi asigură succesul de public. Să mai recunoaştem că l-a lăsat pe Jules Cazaban să facă pe tema lui Malvolio o demonstraţie de virtuozitate actoricească de mare comedian, gustată de public, că i-a oferit Ancăi Vereşti prilejul de a-şi aduce la rampă frumuseţea, de asemenea spre marea desfătare a ochilor noştri (Anca Vereşti mai are o calitate pe care nu vreau să i-o trec sub tăcere : dicţiunea) ; că Puiu Hulubei (care şi el are o bună dicţiune şi mai ales *ştie* să spună versul) a putut, în rolul lui Sebastian, să evolueze cu multă dezinvoltură şi cu eleganţa epocii. Ni se pare însă surprinzător că a lăsat-o pe Gina Petrini (în Olivia) să treacă pe lîngă atît de îmbietoarele atribute de feminitate ale acestui rol, că i-a îngăduit lui Carabin să fie el însuşi şi doar atît, iar Mariettei Rareş (însoţitoarea Oliviei) să muncească pînă la extenuare. L-am lăsat la urmă pe Ion Manta pentru că lui regia i-a încredinţat misiunea de a duce beţişorul cu flamura commediei dell'arte. Şi Manta şi-a împlinit cu zel misiunea.

Mircea ALEXANDRESCU

De Filippo e totuşi autor de comedie!

Teatrul „C. Nottara" şi Teatrul de Stat din Turda : *Filumena Marturano* **de Eduardo De Filippo**

Neorealismul, cunoscut nouă mai întîi ca un mesaj înnoitor al cinematografiei italiene, îşi are în dramaturgie un sol iubit de teatru şi public : Eduardo De Filippo.

Actorul-autor, profilat, crescut în peisajul napolitan, şi-a cristalizat cu fiecare nouă piesă o concepţie despre teatru, o estetică teatrală, un mod propriu de a-şi transmite mesajul artistic, o viziune personală despre lume. Spectatorii şi-l reamintesc pe De Filippo, interpretul unui modest feroviar în *Fetele din Piaţa Spaniei*, privind universul cu un rictus amar, totuşi ca un fel de zîmbet care luminează neomogen o faţă pe care fiecare rid are săpată o poveste a sa...

Italia fără Baedecker, Italia fără Cicerone, Italia văzută pe scara de serviciu, e surprinsă în „studiile dramatice" ale napolitanului care a găsit în limbajul dialectal cheia unei înţelegeri universale.

Actorul nu s-a putut separa indestructibil de autorul dramatic, şi asta nici nu era necesar. Hazardată poate, comparaţia ni-l alătură de G. Ciprian, cel mai actor dintre autorii noştri dramatici.

Teatrul lui De Filippo, atîta cît îl cunoaştem noi, e un mozaic dens de reminiscenţe ale teatrului contemporan, în care fiecare pietricică e solid cimentată. În acest mozaic, dramaturgul şi-a încrustat viziunea sa dulce-amară despre lume, oameni şi mai ales despre Napoli.

Neorealismul italian, plantat în anii descompunerii capitaliste, oferă aparent imaginea unei portocale din care se va păstra doar gustul cojii amărui. Neorealismul, de fapt, accepţia modernă, poate, a realismului critic, rămîne acelaşi amar protest artistic faţă de o societate cătuşă şi jug. Tipicitatea caracterelor, grefată pe situaţii pline de încleştări dramatice, sugerează negativul unei imagini revelatorii, adesea şi mobilizatoare prin incizia adîncă pe care o operează. S-a vorbit mereu de lipsa unor soluţii, de nodurile gordiene cu care sînt legaţi eroii realismului critic, nod simplu de tăiat, dar încleştat de limitele celor care l-au legat strîns.

De Filippo, actorul, a asortat finalurile pieselor sale cu un aparent optimism, o glazură translucidă care încearcă numai să tonifice o expunere amară.

Filumena Marturano e un itinerar napolitan. Filumena sau Rozalia (bătrîna servantă), parazitul Amoroso (ecou al comediei

www.cimec.ro

Scenă din actul II (Teatrul „C. Nottara")

antice) sugerează periferiile napolitane încinse de soare și duhnind de murdărie, în care mandolinele nu pot acoperi răni adînci și suferința.

Filumena va lupta să-și cîștige o poziție matrimonială, să dea un nume celor trei fii, aduși pe lume fără o stare civilă clară. Dorința Filumenei e mai mult un fel de tiflă dată prejudecății, o frondă la adresa conformismului, dar e și un ecou al ancestralului simț matern egoist. Băieții se descurcau destul de bine și fără noua lor stare civilă ; Filumena, de asemenea. Dincolo de aparența pasiune meschină a „însoțirii legale", Filumena vrea să intre în rînd cu lumea, sfidînd-o și demonstrîndu-i că o fostă prostituată poate fi oricînd la fel de onorabilă ca orice doamnă care și-a căpătat un nume oficializat de notar și preot. „Copiii sînt copii" e mesajul final al Filumenei, trădînd unele concesii făcute prejudecăților catolicismului.

Mai puțin spirituală decît *Blestematele fantome*, mai puțin dramatică decît *Napoli orașul milionarilor* sau *Minciuna are picioare lungi*, *Filumena Marturano* e mai ales o suită de momente actoricești. Actorul Filippo a creat viitorilor săi interpreți momente diverse : monologul biografic patetic, scena explicației, un ușor quiproquo, urmat de o mică scenă melodramatică etc.

Observați, în teatrul său nici un erou nu e dezavantajat, fiecare are „menu"-ul său complet, chiar dacă e o simplă subretă sau primul chelner.

De aceea, teatrul lui Filippo cere proeminențe actoricești, care să valorifice indicațiile date de autor în context. Altminteri, piesa poate ușor fi acuzată de banalitate și clișeu, mai ales că, spre deosebire de lucrările franceze ale genului, umorul de situație și replică nu abundă, dimpotrivă.

Două teatre au prezentat aproape simultan în premieră comedia lui De Filippo : Teatrul „C. Nottara" și Teatrul de Stat din Turda. Există între aceste două colective un paralelism cu privire la modul în care textul dramatic a fost abordat. În ambele viziuni scenice, povestea Filumenei a fost privită ca o dramă umană puternică, s-a căutat a se face un simbol din suferința fostei prostituate care acum aprinde lumînări Madonei cu trandafiri. Spectacolele surprind oarecum prin decalajul dintre text și realizare. Pozitiv e însă faptul că, în ambele spectacole, s-a încercat o linie simplă, fără complicații și rezolvări spectaculoase.

Regia lui Marius Popescu — la Teatrul „C. Nottara" — a încercat să aducă și un ritm potrivit cu bătaia rapidă a replicilor.

www.cimec.ro

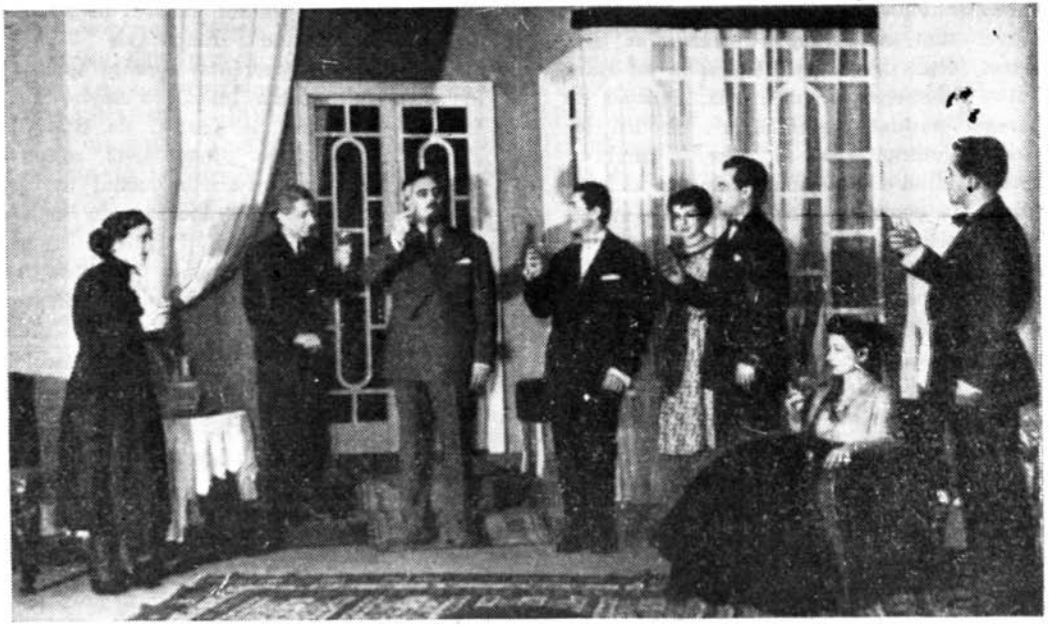
La Teatrul „C. Nottara", ca și la Teatrul de Stat din Turda, decorul nu a sprijinit suficient spectacolul (gustul îndoielnic al casei lui Soriano și-a găsit, din păcate, o expresie scenografică de un gust tot îndoielnic în viziunea lui Nemeș Mihai, la Turda, și a Margăi Ene, la București. Primul a făcut ca scena să fie dominată de o statuie de gips a lui Soriano-tatăl, scenografa de la București s-a oprit la un amestec de desen incert și decor de operetă). Ana Barcan a creat în scenă o Filumenă tragică, energică, îndărătnică și voluntară, care știe să dea valoare cuvîntului. A convins în scenele patetice, compuse cu discreție și fără emfază, dar s-a ferit oarecum de umorul picant al napolitanei, care ar fi dat mai multă coloratură textului. Imaginea finală, a Filumenei care-și regăsește lacrima, a emoționat, în timp ce aceeași interpretă a estompat, de pildă, „aparté"-ul comic din actul I, în care Filumena asistă la confesiunile Dianei ; dar personajul a fost creat !

Diferit ca stil, Aurel Munteanu, condus parcă de alt regizor, a compus un Domenico autentic, infuzie de plictis și patimă mocnită, servind poanta dezinvolt, cu o manieră care-i este proprie. Aurel Munteanu a fost mesajerul comediei lui De Filippo într-un ritm care a urcat act cu act, încununat de un final în care a știut să evite aproape inevitabilul : melodrama.

Am urmărit la un spectacol compoziția realizată de Neamțu-Ottonel. Ei bine, Alfredo Amoroso a jucat întreaga piesă, a jucat cu fiecare personaj, cu o discreție și o finețe a amănuntului ce presupun nu numai o bogată tehnică ci și o conștiinciozitate profesională rar întîlnită. Amoroso, unul din puținele personaje care nu-și face autobiografia verbal, și-a „scris-o" pe fundalul spectacolului, simplu dar elocvent, „acoperind" ca un adevărat veteran o mișcare scenică uneori stîngace.

La Turda, Elena Cenariu a compus o Filumenă care a accentuat tragismul pînă la silueta unei drame schilleriene. Regia (Nella Comloșan) a folosit sensibilitatea acută a interpretei, linia ei de feminitate, dar a ratat scenele de explicații și violență, în care Filumena e definită plastic. Elena Cenariu va trebui să dea mai multă greutate personajului, să-i impună mai acut prezența scenică, prezență pe care a învăluit-o într-o nejustificată distincție, făcînd ca Filumena să ne apară doar ca o schiță dramatică. Aceeași distincție, uneori excesivă, a arborat-o și Ion Lupu (interpretul lui Domenico), care a știut totuși să se

Scenă din actul III (Teatrul de Stat din Turda)



www.cimec.ro

impună, dar uneori pe cont propriu. Pregnantă siluetă, C. Miron (Alfreddo) a fost adesea principalul ferment al comicului. O gîndită compoziție, gradată și cu un fin înțeles al „subtextului", a realizat Rodica Radu (Rozalia), refuzînd ostentația, spre deosebire de interpreta de la București — Dona Carozzi — care a îngroșat, a exagerat, a caricaturizat personajul.

La Turda, a avut haz și grupul celor trei băieți, care au adus în scenă o undă tonică de bună dispoziție. Bine distribuiți, N. Ciocoiu (nonșalant și infatuat), Ionel Banu (un personaj luminos), Iuliu Grigoriu (cu un aer trist de mic intelectual) au servit spectacolul mai mult decît colegii lor bucureșteni : Gh. Crîșmaru și M. Badiu (teatral entuziaști). Doar C. Lipovan a avut savoare, bonomie, legată direct de o fizionomie adecvată.

Elocvent pentru inconsecvența stilului întregului spectacol e faptul că tînărul actor Nicu Iacob (avocatul Nocella) și-a compus un cap de carton, cu un nas de carnaval, mizînd pe efecte facile, în timp ce la Turda, Vl. Eggert a schițat un reușit personaj, ce amintea de „avocații" lui Vittorio de Sica.

Neconvingătoare a fost schița creionată de Valeria Cios (ostentativă, dublura ei, Viorica Verbițchi), în timp ce la Turda, Viorica Faina a sugerat bine ipocrizia sub o mască de candidă. Roluri mici, dar bine servite : N. Ifrim (la „Nottara"), A. Besoiu, Kitti Moisiu-Mantu (la Turda).

Inegalitatea valorică a rolurilor, sublinierea unui personaj în detrimentul altuia pot fi explicabile și prin tinerețea profesională a celor doi regizori (Nella Comloșan din Turda e debutantă), dar și prin căutarea unor hiperprofunzimi inexistente în piesa lui De Filippo, la care eroii și personajele sînt limpezi, clare.

Al. POPOVICI

Depășirea tradiției

Teatrul Național din Iași : *Despot Vodă* **de V. Alecsandri**

La aproape 80 de ani de la prima reprezentație (9 octombrie 1879), *Despot Vodă* oferă oamenilor noștri de teatru un text ce se poate acorda tonalității și exigențelor moderne ale scenei, datorită unei limbi cu rezonanțe proaspete și cu valori poetice expresive, precum și unei construcții dramatice îndeajuns de solide. Dar problema esențială nu rezidă în mijloace și procedee, ci în concepție.

Întreaga critică, literară și dramatică, tradițională consideră *Despot Vodă* ca produs romantic și acesta e adevărul. Spiritul, mărturisit, în care Alecsandri și-a conceput și elaborat piesa, e de răspicată amprentă romantică, iar modelul e hugolian. Dar dacă acest spirit a dat aripi inspirației lui Alecsandri, tot el i-a determinat și limitele. Căci, în definirea personalității Eraclidului, poetul a oscilat între rigoarea adevărului (istoric) întrezărit „pe cărările abia indicate de cronicari" și postulatul romantic al fantaziei, al intervenției libere întru urmărirea și conturarea romanțioasă, plină de neprevăzut, a eroului. Figura lui Despot ne apare, astăzi, ambiguă și derutantă : fascinează pe de o parte, irită și respinge pe de alta. Este Despot un erou generos, simpatic (eram gata să scriu : pozitiv), așa cum îl vedea critica vremii, victimă aproape inocentă a ambiției și a fatalității (a fatalității cu care personajul se disculpă în final) ? Sau, dimpotrivă, e un aventurier abject, lipsit de scrupule, gata să se vîndă și să vîndă pe alții, un popor întreg, pentru un crîmpei de putere ? Iată o dilemă, astăzi de loc romantică, pe care sîntem chemați s-o rezolvăm.

Mulți exegeți ai operei lui Alecsandri s-au extaziat în fața „brizei de Renaștere apuseană" adusă de Eraclid „peste încețoșatele tărîmuri de la poalele Carpaților", și s-au întemeiat pe înșeși — realele, într-adevăr — afirmații ale poetului, ca și pe text (mai ales pe tiradele lirice ale eroului central). N-aș vrea să fac impietatea de a-l învinui pe Alecsandri de inconsecvență sau de contradicții, care sînt ale concepției romantice înseși. Dar pot

www.cimec.ro

Scenă din actul I

afirma cu toată certitudinea că același text al lui *Despot Vodă* oferă argumente unei interpretări cu totul opuse, argumente ce reies din fibra realistă a dramei, din bunul simț al poetului, care arată la fiecare pas contrapagina acțiunilor și retoricii lui Despot. E adevărat, de la începutul dramei, de cînd „descalecă" la porțile Moldovei și pînă în final, Eraclidul vorbește, vorbește frumos, cu viziuni grandioase, promite, uimește, derutează, încîntă, aprinde imaginația — dar tot ce spune și tot ce face sună, pe undeva, fals, răzdogit. Și toată febrilitatea ambițioasă a eroului, uneori sublimă dacă vreți, se consumă, se consumă mereu, arde, progresează, se face vîlvătăi pînă cînd deodată se frînge, se precipită în golul din care s-a iscat, *trece*. Aici văd semnificația fundamentală a piesei lui Alecsandri, ca și a istoriei lui Despot: peste Moldova *a trecut* un vînt de nebunie, fie și grandomană, dar vîntul acesta nu poate deveni statornic. Moldovei i s-a jucat o sinistră farsă, plătită scump cu sînge și cu vlagă omenească. (Cu totul altceva decît o „briză de Renaștere"!) De aceea, Moldovei i se impunea redresarea, scuturarea din această halucinantă aventură, revenirea la măsura reală a lucrurilor, descoperirea adevăratei fețe a lor. Nu „fatalitatea" l-a doborît pe Despot, ci voința conștientă a Moldovei, simțul ei de conservare. Și, bineînțeles, înseși limitele morale și umane ale acestui escroc, care pînă la urmă nu dovedește „clasă înaltă" decît în elocință și în amăgitoare strălucire exterioară.

Rațiunile acestea se pot desprinde, toate, din text. Moldova — reprezentată cînd prin Tomșa, cînd prin cuplul Limbă Dulce-Jumătate, prin masele țărănești, prin Spancioc — e mereu în gardă, mereu difidentă în fața aventurii spre care va fi aruncată, acționînd apoi cu hotărîre. La propunerea lui Moțoc, Tomșa răspunde tăios:

Unde-am ajuns, o, Doamne? Ce ți-am greșit noi ție?
Ca un boier al țării, un Moldovean, să vie
Cu-un svînturat de mînă, să ni-l arunce-aici
Ca Domn, cum se aruncă pomana la calici!
Rușine, făr-de-lege, batjocură, trădare!

www.cimec.ro

Asemenea reacții, care comentează permanent faptele lui Despot, sînt nenumărate în drama lui Alecsandri. Nu le pot face loc tuturor, oricît de tentante ar fi pentru argumentarea de față. Ajunge să mai adaug că însăși replica finală, a lui Tomșa :

...Moțoace, așa vrea Dumnezeu !
Acel ce-și vinde țara își pierde neamul său,

cade grea ca o morală implacabilă, pecetluind cu sensuri clare întreaga acțiune a dramei.

Despot Vodă, înainte de a fi concepută în spirit romantic, e o operă de pasionat patriotism. Prin ea, Alecsandri afirmă virtuțile poporului în fața aventurierilor care au încercat să-l îngenunche și exploateze. (Reprezentată în 1879, drama lui Alecsandri nu constituie oare, dacă nu o polemică fățișă, măcar un avertisment dat dinastiei lui Carol, „venetic" și el ca Despot ? !) *Despot Vodă* rămîne, astfel, ilustrarea unei aventuri trecătoare, a unei drame totuși, care a zguduit o clipă Moldova și dacă e într-adevăr un joc, atunci nu e cîtuși de puțin „al ambiției și al fatalității", ci al efemerului, al farsei riscate, față de valorile pemanenței, ale trăiniciei unui popor.

Dan Nasta, în dubla lui calitate de regizor și de interpret principal, a găsit același înțeles și același rost dramei lui Alecsandri. El a adoptat tot timpul o poziție critică față de erou și față de ramificațiile textului, fiind mereu atent să nu prindă rădăcini echivocul sau o falsă recepționare a mesajului. A început prin a reciti dialogul și prin a constata anumite prisosuri de exprimare, procedînd la o utilă și, în general, judicioasă cristalizare a textului (cu excepția prea marii amputări a rolului Anei). Eliberată de unele lungimi și de unele excese lirice, drama a răsunat mai clar, semnificațiile ei cîștigînd în evidență. Analizînd în special figura lui Despot, Dan Nasta i-a fixat supratema tocmai în farsa de care aminteam și în caducitatea ambițiilor deșarte față de rezistența poporului. Contrastul dintre aceste două forțe opuse a fost exprimat de Nasta cu deosebită finețe. Dînd lui Despot o plastică trupească aproape desăvîrșită, o anumită eleganță a mișcării și a gestului, o mlădiere a vocii pe registre variate — ca înseși procedeele de captare ale Eraclidului —, interpretul n-a făcut decît să sublinieze marele vacuum moral și uman al aventurierului, care din apus și din Renaștere aducea, de

Scenă din actul II

www.cimec.ro

fapt, doar semne exterioare, gesturi mimetice. Şi a mai introdus Nasta un element foarte preţios, care-i aparţine aproape exclusiv: un sens de neputinţă, de limitare a conştiinţei, ceea ce a făcut şi mai limpede faptul că Despot va sucomba, în primul rînd, datorită propriului, funciarului său gol sufletesc. Interpretul de la Iaşi s-a mişcat cu o distincţie scenică nu prea des întîlnită la un actor romîn contemporan şi s-a străduit, de cele mai multe ori cu succes, să asigure replicilor lui Despot un registru cît mai larg, de la pianissimo-urile din scena închisorii la acutele monologului din actul II, „E vis... sînt Domn, eu, Despot?" sau ale intrării din scena a 3-a (actul V), „Învins!... învins de Tomşa!" În genere, mijloacele de care dispune actorul — mijloace mai mult de subtilitate decît de forţă — s-au potrivit bine exigenţelor şi limitelor personajului. Poate că, totuşi (fascinat prea mult de jocul lui Olivier în filmul *Hamlet*), Nasta şi-a stilizat pe alocuri excesiv mişcarea, pînă la a-i pierde funcţia firească şi dramatică, pînă la estetism pur (prelingerea pe jilţul din scena închisorii, moartea din final). Această încălcare a naturaleţii a fost însă din plin compensată de plastica funcţională şi expresivă din întreg actul conspiraţiei de la Moţoc şi de intrarea uluitoare în scena judecăţii, cu mantie, coroană, sceptru şi bulă (care mi-a amintit de statura lui Cerkasov în *Alexandr Nevski* sau *Ivan cel Groaznic*). Versurile au fost rostite cu echilibru şi cu mult gust pentru nuanţe; ideile principale au fost pregnant scoase în relief şi singurul reproş l-aş putea aduce precipitării pasajelor descriptive sau de tranziţie (să le zicem, recitativelor) — păcat de care s-au făcut însă vinovaţi toţi interpreţii, ceea ce demonstrează că e vorba de o anumită concepţie a declamării, după mine greşită. (Firescul căutat prin acest procedeu nu se realizează, iar precipitarea n-are decît defectul de a compromite claritatea dicţiunii.)

Ceea ce mi-a plăcut, de asemenea, la Nasta — atît ca regizor, cît şi ca Despot — a fost ritmul ascendent imprimat spectacolului şi rolului principal. Actul I începe destul de lent — poate prea lent — dar de la actul II şi îndeosebi de la scena conspiraţiei, jocul e în continuă creştere de intensitate dramatică. Păcat că scenele de masă din actul ultim sînt cam frivole, mănunchiul de figuranţi mişcîndu-se anarhic şi acţionînd, mai ales verbal, cam alandala. Regizorul Nasta, fiind angajat în jocul actoricesc, n-a putut controla şi filtra suficient imaginea scenică, iar coregizorul Emil Reus are încă un ochi destul de inexpert în materie, ca să poată evita pauza calităţii artistice.

Concepţia lui Nasta s-a răsfrînt favorabil şi asupra celorlalţi interpreţi. Sandu Morcovescu-Teleajen în Moţoc n-a constituit doar o apariţie îmbucurătoare pentru vîrsta venerabilă a actorului şi pentru unicul lui timbru de bas, ci şi pentru felul inteligent cu care a nuanţat trecerea de la un boier ambiţios şi viclean, la părintele jignit şi îndurerat, la căinţa pentru o faptă vinovată. Ridicolul înţelept şi şugubăţ al lui Ciubăr Vodă a avut în Nicolae Şubă un interpret plin de umor şi de pitoresc; în schimb, resursele lui Şubă nu s-au mai modelat, cu acelaşi succes, pe fanatismul neofitului din final. Aici, actorului i-au lipsit vigoarea şi mînia justiţiară ce se impuneau. În schimb, forţa fizică şi vocală nu i-au lipsit lui Constantin Sava (Tomşa), dar cu toate acestea interpretarea nu m-a satisfăcut: cred că a fost prea elementară, prea „dintr-o bucată" (schematică), în timp ce aş fi preferat-o mai complexă, mai plină de nuanţele subtextelor. Ca totdeauna, luminoasă — şi, de data aceasta, foarte potrivit luminoasă — faţa lui Gheorghe Vrînceanu (Spancioc), care a jucat cu generozitate şi mult elan un rol de nobilă atitudine morală. Interesantă, deşi m-aş fi aşteptat la mai multă mobilitate expresivă, interpretarea lui Ion Lascăr (Laski). Din restul distribuţiei nimic demn de semnalat.

Scenografia lui Mircea Marosin, ca în toate montările lui istorice, luxuriantă (chiar şi cînd e simplă) şi strălucită. Planul care repeta, la dimensiuni gigantice, motivele frescelor cu domnitori din mînăstirile Moldovei în spectacolul *Despot Vodă* de la Teatrul Armatei, la Iaşi a devenit circular, schimbîndu-şi şi culorile, cu predominare de albastru. În general, Marosin a fost preocupat să creeze cît mai mult spaţiu de joc, obţinînd aceasta atît la curtea lui Lăpuşneanu (ingenioasă ideea stranelor de lemn, cu modificarea perspec-

www.cimec.ro

tivei de la un tablou la altul), cît și în casa lui Moțoc, dar mai ales în ultimul act, tronul lui Despot, unde scenografia a creat iluzia unei transparențe mirifice, profilînd colonade zvelte pe un imens circular de pluș auriu, peste care jocul de lumini a produs efecte de mare subtilitate. Marosin a făcut un sensibil progres în „ușurarea" decorului, în sensul că l-a realizat mai aerian și mai aerat, și totodată mai funcțional. Scenograful a încercat o permanentă urmărire a jocului actoricesc prin decor, căruia i-a imprimat o evoluție și un ritm bine marcate. În sensul acesta, Marosin a intenționat și o metaforizare: planul circular cu fresce voevodale se zdrențuieș'e și se micșorează pe măsură ce înaintează acțiunea. Gîndul decoratorului a fost, desigur, să simbolizeze destrămarea nebuneștii domnii a lui Despot. Consecvent împlinită din punct de vedere plastic și tehnic, metafora mi se pare fundamental greșită: de ce să marchezi evoluția descendentă a unei triste aventuri, *trecerea* de care vorbeam la început, tocmai prin cel mai important element al *permanenței* moldovenești — zidul cu fresce, care a supraviețuit, istoric, nu numai Eraclidului, ci tuturor domniilor, pînă în zilele noastre? Cred că Marosin și-a fixat impropriu obiectul metaforei sale scenografice; ideea de a ilustra treptat descompunerea curții lui Despot era excelentă, dar materializarea ei, după opinia mea, s-a făcut pe o linie necorespunzătoare. În ce privește costumele, desenate tot de Mircea Marosin, ele au fost stilizate cu foarte mult bun gust în linie și culori. În ansamblu, scenografia și costumele pot fi socotite strălucite, de măreață montare, cu excepția greșitei metafore de care am vorbit.

Față de linia fundamentală a regiei și a decorului, muzica de scenă (Lucian Ionescu) a fost neinspirat „aranjată" și defectuos înregistrată pe bandă de magnetofon (mă mir că ea a eludat bunul gust al lui Nasta). E neapărat nevoie, pentru purificarea spectacolului, ca ilustrarea muzicală să fie substanțial redusă, dacă nu de-a dreptul eliminată. (Nu se poate comenta muzical aventura lui Despot, cu partituri simfonice postbeethoveeniene în grotesc amestec cu zgomote și bubuituri din filme contemporane de război!)

Mi-ar părea rău ca aceste notații de sfîrșit să lase o greșită impresie asupra lui *Despot Vodă* de la Iași. Fiindcă, pentru onoarea adevărului, spectacolul e de foarte bună calitate sub raport regizoral, scenografic și, în mare măsură, actoricesc. Am asistat la o izbutită încercare de a apropia judecății și sensibilității noastre textul lui Alecsandri, a cărui imagine scenică a reliefat semnificații și străluciri poate neîntîlnite pînă acum.

Repertoriu romînesc la Brăila

Teatrul de Stat Brăila: *Vifcrul* de B. Delavrancea; *Trei generații* de Lucia Demetrius; *Nota zero la purtare* de V. Stoenescu și O. Sava

Făcut de oameni pentru oameni, teatrul e supus și el, ca orice instituție socială, unor anumite legi și condiții de creștere, de evoluție organică. Mai ales un teatru tînăr, fără tradiție și fără public suficient format, un teatru care abia își caută configurația, matca artistică. Evoluția nu trebuie să-i fie nici pripită, nici prea înceată, ci continuă și ascendentă de la un spectacol la altul, de la o stagiune la cea următoare. Nu sînt posibile salturile, nici cotiturile bruște, forțate[1]: organicitatea jocu-

[1] Mai mult și mai des decît actoricească, „cotitura" e o ambiție a directorilor. Am cunoscut un director din vestul țării, care la abia două luni de la numire difuza ideea decisivei „cotituri" (termenul îi aparține) în ținuta artistică a colectivului. Era, absolut, prea devreme, ca o intrare pripită a trîmbițelor într-o simfonie. La drept vorbind, teatrul din Timișoara a înregistrat un progres sensibil, dar abia după o stagiune, așa cum era și firesc.

www.cimec.ro

lui colectiv, omogenitatea lui, fixarea unui gust distinctiv, dobîndirea unui stil, delinierea profilului, toate acestea se cîştigă treptat, după experimente şi tatonări, cu succese într-o direcţie, cu greşeli şi eventuale căderi în alta.

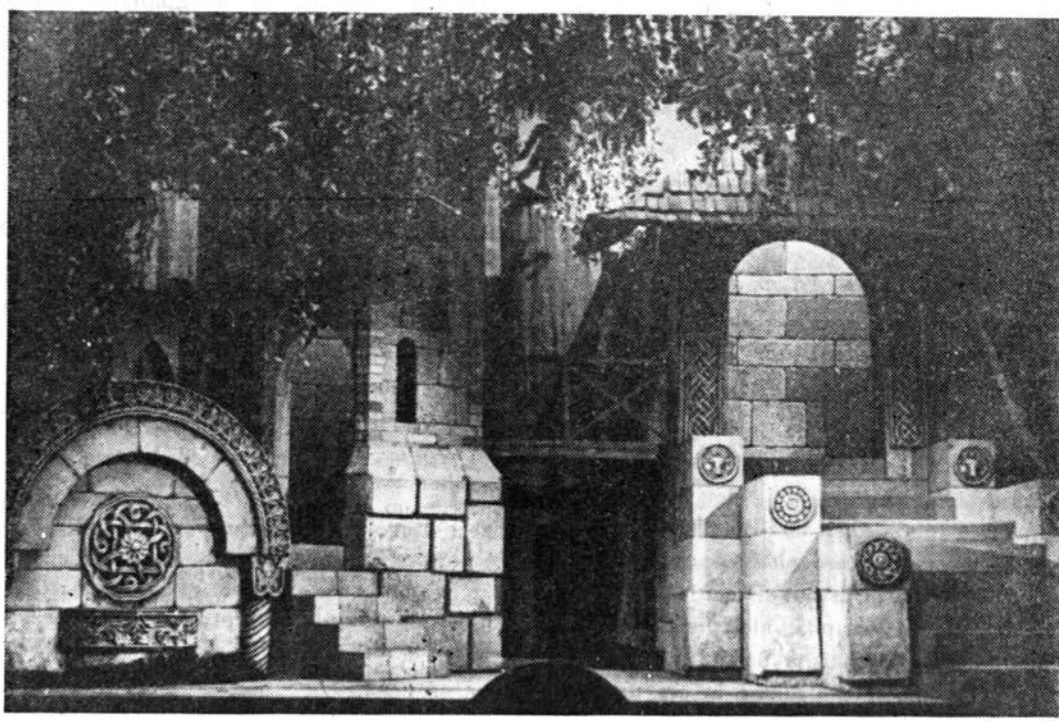
Factorul decisiv în aceste frămîntări tectonice ale unui teatru e, fără îndoială, repertoriul. Factura pieselor reţinute pentru scenă îi poate aduna pe actori şi pe regizori într-un mănunchi compact, după cum poate să-i şi înstrăineze, să-i deruteze, să-i facă să nu-şi găsească locul. Consider că un teatru tînăr — aşa cum e majoritatea teatrelor din regiuni — trebuie să treacă printr-o primă fază de „măsurătoare". La capătul cîtorva stagiuni se vor putea măsura, cel puţin cu aproximaţie, capacitatea şi tendinţa de orientare a colectivului.

În actuala stagiune, după opinia mea, Teatrul de Stat din Brăila a depăşit această primă fază, făcînd un pas înainte, cu prudenţă şi cu luare de conştiinţă a propriei structuri şi puteri. Teatrul brăilean se avîntase, nu de mult, în montarea cîtorva clasici universali (Schiller, Molière, Scribe) cu rezultate puţin încurajatoare : de fapt, colectivul nu dispune deocamdată de suficiente resurse (mai ales, actoriceşti) care să-l facă apt pentru marea dramaturgie universală. Nici *Intrigă şi iubire*, nici *Georges Dandin*, nici ultimul *Pahar cu apă* n-au fost spectacole de prestigiu, ci mai mult exemple de nepotrivire a unor piese cu echipa de actori ce le-a jucat.

A urmat, astfel, o binevenită orientare spre dramaturgia românească. Spun binevenită, deşi nimic şi nimeni n-a obligat teatrul din Brăila să nu monteze piese străine, clasice sau contemporane. Asistăm, în stagiunea actuală, la o adevărată cascadă de piese româneşti, clasice şi contemporane : *Viforul*, *Trei generaţii*, *Reţeta fericirii*, *Tache, Ianke şi Cadîr*, *Domnişoara Nastasia*, fără să mai menţionăm reluările *Înşir-te mărgărite*, *Nota zero la purtare* şi nici noua piesă originală încă nefixată. Pentru restul repertoriului din stagiune au rămas doar două locuri : *Sfîrşitul escadrei* şi *Maria Stuart*.

Departe de a reproşa această alcătuire, consider că orientarea conducerii artistice a teatrului e potrivită. Dramaturgia autohtonă, clasică şi contemporană, e mult mai familiară actorilor de care dispune teatrul,

Decor de Mihail Gavrilov pentru actul I la „Viforul"



www.cimec.ro

aduce o lume cunoscută şi mai accesibilă ca studiu şi ca posibilitate de exprimare, într-un cuvînt, poate fi tradusă cu mai multă eficienţă în imagini scenice. Acest fapt l-am putut constata şi în spectacolele văzute, despre care voi aminti mai jos.

Consider că, structurîndu-şi astfel repertoriul, teatrul brăilean e pe calea cea bună, depăşind faza căutărilor eclectice şi situîndu-se pe o poziţie de apreciere conştientă a propriei capacităţi. Ne aflăm într-o a doua etapă de evoluţie, în care teatrul îşi va găsi desigur cîteva puncte ferme de reper, echivalate de tot atîtea spectacole de ţinută.

Şi spun aceasta cu încredinţarea că brăilenii nu au uitat că unul din cei mai talentaţi autori dintre cele două războaie, Mihail Sebastian, s-a născut şi şi-a luat zborul chiar din Brăila, şi că o asemenea condiţie, să-i zicem de baştină, ar fi şi ea un argument pentru a stimula teatrul din Brăila să-l joace şi pe Mihail Sebastian (după cîte ştiu nu s-a montat decît *Ultima oră*, mai de mult) ; mi s-ar părea firesc ca acest interesant dramaturg să găsească în oraşul său natal pe lîngă o susţinută atenţie şi o îmbrăţişare mai distinctivă. Aşa cum teatrul din Bîrlad se numeşte „Victor Ion Popa", de ce nu i s-ar spune teatrului din Brăila „Mihail Sebastian" ? Ar fi un omagiu binemeritat adus scriitorului şi o întărită obligaţie pentru instituţia de teatru.

Am asistat la o succesiune oarecum progresivă de spectacole : de la comedia *Nota zero la purtare* la piesa Luciei Demetrius *Trei generaţii* şi-apoi la *Viforul*, pe care l-am vizionat în premieră. (După un intermezzo feeric, *Înşir-te mărgărite*, despre care am vorbit într-un caiet anterior al revistei.) Aceste spectacole au angajat aproape tot colectivul actoricesc şi, desigur, pe amîndoi regizorii teatrului, Gabriel Negri şi Dumitru Dinulescu. Cel dintîi a regizat *Viforul* şi *Înşir-te mărgărite*, cel de al doilea *Nota zero la purtare* şi *Trei generaţii*. În ciuda diferenţei de vîrstă şi de experienţă, s-ar putea spune că, într-un fel, cei doi directori de scenă se completează, ţinînd bineînţeles seama de faptul că Gabriel Negri e un regizor matur, în timp ce Dinulescu a absolvit clasa de regie abia acum cîţiva ani. În linii foarte mari, Negri

Scenă din „Trei generaţii"

www.cimec.ro

e un bun dirijor al mișcării scenice, cu ochiul exersat și pentru culori și volume, cu alte cuvinte, un interesant *plastician* al spectacolului. Costumele concepute de Gabriel Negri pentru *Viforul* și pentru *Înșir-te mărgărite* dovedesc atenție față de diferențele stilistice, un gust sigur al culorii și armonizării ei, și încă ceva : acordă libertate de mișcare actorului, tăietura lor fiind simplă și elegantă, iar modelul istoric *(Viforul)* — păstrat în liniile lui esențiale. De asemenea, mișcarea personajelor e condusă cu multă pregnanță, fie că e vorba de grație *(Înșir-te mărgărite)*, fie de vigoare și chiar violență *(Viforul)* : intrările și ieșirile din scenă, mersul personajelor, ținuta corpului în dialog, compunerea și desfacerea grupurilor, echilibrul volumelor — toate acestea sînt atent studiate de Gabriel Negri și traduse în practica scenei, pe măsura maleabilității actorilor. Calitatea de bază a lui Negri rămîne plastica spectacolului, ca a unui regizor care mai mult *vede*, decît *aude*.

Nefiind dublat de coregraf și de pictor, Dumitru Dinulescu se concentrează, cum e și firesc, mai mult pe acțiunile verbale și pe tensiunea sau atmosfera create de ele. În sensul acesta, Dinulescu a realizat unul din cele mai bune, dacă nu cel mai bun, act III al celor *Trei generații* din cîte am văzut (și am văzut multe). Liniile de evoluție ale personajelor sînt urmărite cu fidelitate, caracterizarea eroilor e făcută pe datele textului, manifestîndu-se grijă pentru rostirea replicii, grijă care rămîne, totuși, mai mult teoretică. În schimb, Dinulescu nu are încă siguranță în orientarea mișcării, indicațiile lui neacoperind totdeauna exact dinamica dialogului. (Dar au fost și soluții bune : mascarea lui Vardia și a lui Barbarossa în spatele catedrei (actul II din *Nota zero la purtare*) sau finalul actului III din *Trei generații* prin dirijarea, în special, a protagonistei). O părere cu totul edificatoare despre calitățile lui Dinulescu nu poate fi, însă, exprimată din cîte am văzut : nu atît pentru că regizorul e tînăr, cît mai ales pentru că montarea celor două piese *(Trei generații* și *Nota zero la purtare)* se bucură, de acum, de o „tradiție", ele fiind jucate pe foarte multe scene din țară. Dinulescu n-a adus, totuși, nimic nou față de montările pe alte scene. Departe de mine gîndul de a considera contribuția lui Dinulescu ca o simplă imitare sau copiere. Această contribuție e fără îndoială onestă, rezultat al unui efort personal, dar nu se distinge în mod deosebit în raport cu „tradiția" de care vorbeam.

Toate spectacolele văzute la Brăila se situează pe un plan de seriozitate artistică : în nici unul n-am observat vreo tendință de renunțare la ținută, de ostentație regizorală sau actoricească. *Viforul*, de pildă, ar putea fi socotit chiar un spectacol de prestigiu, de oarecare omogenitate stilistică. Dacă nu pot vorbi, totuși, de excelență, de stil atins și susținut, e pentru că teatrul brăilean nu dispune de prea numeroase și variate talente actoricești, ci mai degrabă de o mare majoritate de elemente, așa-zis utile, care pot face față cu demnitate unui repertoriu, fără să strălucească însă. Cu toate acestea, mi-au atras atenția în mod deosebit cîțiva tineri. În primul rînd Nae Nicolae, pe care l-am văzut în trei roluri cu totul diferite ca structură : Ilie *(Trei generații)*, Păcală *(Înșir-te mărgărite)* și Moghilă *(Viforul)*. Actorul le-a rezolvat pe toate cu multă știință scenică, dozîndu-și cumpănit resursele, dar mai ales cu impecabilă seriozitate profesională. Nae Nicolae confirmă adevărul că talentul face totdeauna casă mai bună cu modestia și cu conștiinciozitatea, decît cu bravada exterioară, cu exhibiția facilă. O surpriză deosebit de agreabilă mi-a produs jocul tînărului Eugen Popescu în Ștefăniță *(Viforul)*. Actorul are un temperament foarte adecvat rolurilor de nerv, aduce o prezență fizică plăcută și expresivă, dispunînd de o bună intuiție scenică. Partitura destul de complexă și de mare întindere a lui Ștefăniță a fost susținută cu bărbăție, pînă la capăt, de Eugen Popescu. Actorul și-a exploatat cu judiciozitate tinerețea, imprimînd personajului nu numai violența și sîngeroasele impulsuri cu care ne-a obișnuit tradiția, ci și o anumită ingenuitate, o anumită avîntare juvenilă nu lipsită de generozitate. În această privință e de felicitat și regizorul Negri, care s-a ferit să vadă în Ștefăniță numai un caz patologic, de frenezie sanguinică, ci o personalitate integrală, cu o umanitate complexă.

Cele trei etape parcurse de Ruxandra *(Trei generații)* au pus în evidență calitățile și limitele unei actrițe înzestrate : Angela Macri-Iliescu. Ea s-a distins începînd

www.cimec.ro

Scenă din „Nota zero la purtare"

cu actul II, pentru a excela — am cîntărit bine aprecierea — în actul III. Rezultatul acesta mă face să înclin a crede că Angela Macri-Iliescu poate deveni o bună actriță de compoziție. Cu condiția, însă, de a face un sporit efort de adîncire a personajelor, pe care îi place, deocamdată, să le descifreze mai mult în datele exterioare, adică analizîndu-le și întruchipîndu-le dinafară înăuntru și nu invers, cum ar fi mai creator.

Din restul interpretărilor se cuvin menționate bunele momente de căldură omenească ale lui Paul Varduca în Luca Arbore (finalul actului II și în actul IV din *Viforul*), ținuta sobră și viguroasă a lui Tony Dimitrescu (Carabăț, *Viforul*), ca și linia de venalitate și neputință umană aleasă de Radu Anghelescu pentru avocatul Alexandru (*Trei generații*). Pe tînărul Dumitru Pîslaru (Vardia din *Nota zero la purtare*) îl găsesc prea „cuminte", prea mulțumit cu o linie mijlocie : l-aș dori mai cu nerv, mai avîntat, date fiind posibilitățile lui fizice. În comedie, Gheorghe Lazarovici (Barbarossa, *Nota zero la purtare*) mi s-a părut interesant, dar întrucîtva superficial, prea sigur de-acum pe efectele scontate. Cam atîta ar fi de reliefat în domeniul actoricesc. La care s-ar adăuga semnalarea, în distribuția *Viforului*, a actriței Lily Carandino (Doamna Tana), invitată în spectacol, care a dat rolului o ținută de mare demnitate, o creștere progresivă pînă în final, căruia i s-a imprimat intensitate dramatică și vibrație umană.

Asigurat de o bună îndrumare a dinamicii și plasticii scenice, colectivul brăilean va trebui să se concentreze tot mai activ pe problemele de dicțiune și frazare. Nu se vorbește frumos pe scena Brăilei, nu se caută și nu se respectă totdeauna nuanțele, subtextul replicilor e deseori neglijat, mergîndu-se pe sensurile imediate, considerate *grosso modo*. Unii actori precipită (Sereda Sorbul-Varduca), alții nu-și controlează stridențele (Viorel Brînzaș), alții sînt prea aspri, nu-și modelează cu finețe glasul (Victoria Dinu) ș.a.m.d. E o constatare generală, aceasta, un fel de simptom chiar. Nu vreau să spun că problemele de vorbire prezintă deficiențe excesive, care să degradeze un spectacol, în schimb sînt de natură să nu-l ducă la strălucire, la o calitate superioară.

Activitatea de scenograf a lui Mihail Gavrilov dă rezultate satisfăcătoare (în special reușit decorul la *Înșir-te mărgărite*),

www.cimec.ro

deși s-ar putea semnala pericolul unui exces de „construire", de arhitectură (actul I și II din *Viforul*). Evitarea lui e posibilă și chiar decorul actului IV din *Viforul*, mai aerat, mai stilizat, dovedește acest lucru. Consider bună soluția decorului unic din *Nota zero la purtare*, care introduce, prin eliminarea unui perete, coridorul exterior clasei și diversifică spațiul de joc. Costumele desenate de Gabriel Negri la *Trei generații*, *Înșir-te mărgărite* și *Viforul* împacă exigențele istorice cu cele de stilizare într-o sinteză izbutită de linii și culori cu funcție teatrală. (Frumoase, costumele Doamnei Tana, al Oanei, al lui Ștefăniță ș.a.)

*

Desigur, configurația unui teatru nu poate fi prezentată hotărîtor pe temeiul acestor patru spectacole. De fapt nu se pot epuiza, într-o singură cronică, nici măcar toate problemele desprinse din cele văzute. Totuși, e posibilă degajarea cîtorva constatări. În primul rînd, orientarea repertoriului — axat pe dramaturgia românească — pe care o socotesc nu numai compatibilă cu stadiul actual al colectivului și chiar fructuoasă, dar și un semn că, în viitorul apropiat, teatrul din Brăila, dacă va insista pe dramaturgia originală *actuală*, va putea face noi pași înainte. Cel care merită, în primul rînd, acest progres, este publicul brăilean — viu, generos, atent, disciplinat — care umple sala pînă la ultimul loc, în fiecare seară.

Florian POTRA

O piatră de încercare

Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică : *Unchiul Vania* de Cehov

Cînd destule teatre din capitală și proepuiza, într-o singură cronică, nici măcar cehoviană, tocmai din pricina problemelor dificile de interpretare pe care le pune, o mînă de studenți îndrumați de un bun pedagog (clasa prof. Irina Răchițeanu) au avut curajul demn de toată lauda de a pune în lucru un text clasic, în care o stridență oricît de mică vuiește alarmant și grav, spărgînd rotunjimea operei de artă.

Drama celor două personalități, Voinițki și Astrov, în care se irosește zadarnic o frumusețe umană de cea mai prețioasă calitate, a sunat autentic pe scena experimentalului.

Spectacolul studenților are omogenitate, tonalitate autentic rusească, nivel artistic.

Aproape nici un rol de compoziție nu se trădează. Acorzi credit și lui Astrov — interpretat de Gheorghe Motoi — și Unchiului Vania — Mihai Dogaru — și mai ales lui Teleghin, jucat de Ion Teodorescu (care are o aparență mai curînd de personaj ostrovskian, dar știe să-și valorifice tăcerile impuse de text, printr-o interesantă participare mimică, trădînd din nou înțelegerea adîncă a personajului stupid care crede că fericirea rezidă într-un calm aparent și că pot fi calmate contradicțiile dacă glasurile și-au pierdut din violență și toți șed cuminți în jurul samovarului).

Virgil Marsellos în Serebreakov atrage atenția nu prin masca pe care și-a compus-o, ci prin frazarea extrem de prețioasă și afectată, care se potrivește ca o mănușă unui supraestet de cafenea, maestru în rostirea emfatică de idei furate și teorii în care nu crede. Este, de asemenea, bine prins ritmul cadențat al scenei de încriminări între el și soția sa. Tocmai aceste momente-cheie au fost mai bine și mai subtil realizate, Virgil Marsellos rămînînd însă debitorul nostru pentru scena ultimului act cînd le cere tuturor să muncească.

Pentru rolul femeii frumoase, fără vlagă și curaj, sălbătăcite de viață alături de un mare și iremediabil egoist, a fost aleasă Vera Lazăr, care arată pe scenă într-adevăr ca o „pînză a apelor" (deziderat cehovian menționat în text). Execuția costumelor a ținut seama de tot ce o poate ajuta, și Vera Lazăr este o apariție cu adevărat tulburătoare, care justifică acțiunile unchiului Vania și ale lui Astrov.

www.cimec.ro

Pe obrazul frumos și trist al Elenei, personajul cel mai apatic din piesă, care îi dinamizează, printr-un paradox, pe toți din jurul ei, se vor așterne treptat, în momentul dorit, doar reflexele unor trăiri. Este de multe ori surprinzătoare linia uniformă pe care se menține interpreta. De aceea socot excelentă scena între ea și Sonia, cînd fericirea modestă a Soniei îi dă, pentru întîiași dată, măsura propriei sale nefericiri. Deși în ea s-a trezit invidia față de-o bucurie pe care n-o cunoaște, Vera Lazăr caută să-și înăbușe acest moment de umanizare. Spaima în fața impetuozității lui Astrov este de asemenea impregnată de lene. Ripostele ei vin parcă filtrate printr-o cortină de placiditate și resemnare. Unicul ei gest participativ (sărutarea din ultimul act), după ce a acceptat iremediabil să ducă pînă la sfîrșitul vieții aceeași existență morbidă alături de Herr Profesor, are la Vera Lazăr o tresărire de deznădejde și sfîșiere foarte bine găsită.

Dinamismul liric și modest al Soniei a aflat o interpretă foarte înzestrată în persoana Luciei Mureșan. Tînăra actriță se mișcă puțin, caută să fie cît mai cenușie, cît mai banală, dar izbutește să farmece și să atragă atenția. Într-un rol, care-i cere să fie o fată urîtă, îndepărtată de la ospățul fericirii, Lucia Mureșan e plină de grație, interesantă și strălucitoare, fiindcă împrăștie în jurul ei devotament și dovedește că are o mare capacitate de a iubi. Sînt direct emoționante momentele în care are posibilitatea de vorbi despre calitatea umană a lui Astrov. Tonul, frazarea, sinceritatea Luciei Mureșan dovedesc real talent și inteligență. Nici o clipă blazată, deși cunoaște bine munca și viața, dar în același timp proaspătă și naivă, ea se dă pe mîna Elenei Andreievna, subliniind delicat și sensibil optimismul ei și naiva încredere, atît de cehoviană, că omul cu ochi de înger nu poate avea inima ca o mlaștină. Finalul, în interpretarea Luciei Mureșan, conține acel germene stenic de dragoste de viață, caracteristic operei marelui dramaturg, aceea speranță într-o lume mai dreaptă și mai bună, unde nu toate resursele omenești se vor cheltui zadarnic.

Unchiul Vania și Astrov, apropiați caracterologic, trăind o dramă identică, au găsit doi interpreți sîrguincioși. Două roluri grele de compoziție în care nici unul dintre tinerii

Scenă din actul I

actori n-a avut voie să facă uz de calitățile lor firești, înainte de a le fi trecut prin filtrul vîrstei.

Gheorghe Motoi (Astrov) se află în preajma declinului total al tinereții. E impunător fizic, bine machiat, se ține puțin adus din spate, special pentru rol, și are un glas cald, profund, de o calitate deosebită. A înțeles cu subtilitate tenta de ironie și autoironie care îl învăluie pe acest om talentat și-l însoțește mereu în piesă. Totuși, nu și-a putut feri personajul de o supărătoare inadvertență. Incontestabil că Astrov bea, dar formele lui de manifestare în stare de ebrietate trebuie să păstreze prestanța specifică și să nu împrumute nimic de la cetățeanul turmentat. Este supărătoare acea clătinare pe care o încearcă Motoi pentru a sublinia starea din acel moment a lui Astrov. Și inutilă. Mi-au plăcut la Gh. Motoi diferențierile sensibile de ton-atitudine și atenție față de cele două partenere Sonia și Elena. Seriozitate, respect și sentimentul că se află în fața unui egal al său, cît timp este cu Sonia, și o brutalitate bărbătească abia camuflată, ironie, dorință, și în același timp reprobare chiar, cînd se declară vrăjit

www.cimec.ro

de frumoasa și inconsistenta Elena Andreievna.

Unchiul Vania, omul care ar fi putut fi om, este înscris în cataloagele Institutului de Teatru sub numele lui Mihai Dogaru, iar în cronica mea ca un Voinițki autentic. Trezirea tîrzie, implicit ridicolă și dureroasă a unui ratat, a cerut din partea tînărului actor virtuți actoricești nu din cele mai obișnuite. Povara celor 47 de ani, dragostea tîrzie și explozia inutilă de revoltă, autocritica de pe poziția conștientă a incapacității de a repara, nu puteau fi comunicate la 20 de ani și ceva (atît cît bănuiesc că are interpretul), fără calități deosebite. Remarc cu satisfacție acea pondere, care ascunde aproape ermetic capacitatea de violență, acea știință de a comenta detașat tot ce se petrece, în dorința de a camufla o frămîntare neobișnuit de puternică.

Mihai Dogaru se dezvăluie treptat, cucerește prin sinceritate, impune prin autenticitatea trăirii. Nimeni nu rîde în sală, atunci cînd Mihai Dogaru-Vania strigă că ar fi putut ajunge un Dostoevski. Personajul a fost bine apărat, a fost suficient înzestrat de actor cu substanță umană autentică, pentru ca acest moment ridicol de autoapreciere să se transforme într-o acuzare aruncată tuturor Serebreakovilor și liberalilor care scriau broșurele stupide de sociologism vulgar și inutil pentru realitățile Rusiei de atunci. Tumultul interior al omului sacrificat, inutil, se face simțit cu intensitate. Mihai Dogaru comunică din primele replici disprețul pe care-l resimte față de idolul căruia i s-a închinat ani în șir. Și disprețul se răsfrînge și asupra propriei sale persoane, fiindcă Mihai Dogaru și-a dotat personajul cu noblețe sufletească și simț al echității umane. Mihai Dogaru judecă trei culpabili: pe sine însuși, pe profesor și pe Elena Andreievna, care se complace într-o pseudoviață.

Cel mai dificil moment pe traiectoria rolului nu este acela al încercării de omor, ci crîmpeiele de înfruntare cu Elena Andreievna. Aici personajul, deși pus într-o postură neavantajoasă, nu are voie să pară ridicol și neîndreptățit în atitudinea sa. Mihai Dogaru a izbutit să transmită și să impună spectatorului respect față de chinul acestei iubiri tîrzii, fără șanse de realizare.

Fațetele multiple ale interpretărilor semnalate de mine s-au dovedit componentele inspirate și variate, absolut necesare pentru un spectacol vrednic de prețuire al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale".

Maria VLAD

Teatru studențesc

Casa de Cultură a Studenților „Grigore Preoteasa" a găzduit la mijlocul lunii martie o întîlnire între studenți, de astă dată nu pe terenul de sport și nici la masa de studiu din specialitatea fiecăruia din concurenți, ci pe altarul generos al Thaliei.

Ajunse să-și măsoare gradul de măiestrie la care s-au ridicat (proporțiile fiind păstrate), echipele de teatru studențești au adus pe scena Casei de Cultură „Grigore Preoteasa" un aer sărbătoresc, alături de un spirit de emulație, amintit în mod permanent de tinerețea concurenților.

Desigur, finala va desemna pe cei care s-au dovedit cei mai buni, răsplătindu-le astfel strădania. Urmărind însă concursul, noi am consemnat — alături de valoarea sau de problemele ridicate de unele spectacole — caracterul larg cuprinzător pe care l-a căpătat mișcarea teatrală amatoare în rîndul studențimii noastre.

Vivat Academia... și teatrul ei!

Casa de Cultură a Studenților „Grigore Preoteasa": *Mîtîcă Popescu* de Camil Petrescu

De ce nici unul din atîtea teatre de stat din țară nu s-a gîndit pînă acum să înscrie în repertoriul său delicioasa, clasica aproape, comedie a lui Camil Petrescu? De ce sînt atît de puțini actori profesioniști care să joace cu poftă, cu pasiunea și totodată cu candoarea acestor studenți amatori? Cîți dintre acești studenți de la diferite facultăți n-ar trebui să fie la institutul de teatru și cîți de la acest institut

www.cimec.ro

n-ar sta — cine știe ? — mai bine la diferite alte facultăți ? La ce teatru am mai auzit frazarea corectă și în același timp stilistic expresivă, comparabilă cu cea de la acest spectacol al studenților ? Se știe în lumea artei din București, și mai ales în instituțiile direct interesate, de existența regizorului Virgil Sacerdoțeanu (Național) și a actorului Ștefan Bănică (Tineretului), care și-au dat concursul la spectacolul studențesc, ridicîndu-l și ridicîndu-se pe ei la nivelul unei autentice realizări de artă etc., etc. ?

Asemenea întrebări și altele încă au asaltat, desigur, pe oricine a văzut *Mitică Popescu*, jucat de studenții amatori, ajutați de un regizor și de un interpret profesioniști. Excelent spectacol ! Spun excelent, fără rezerva mintală impusă de obicei de arta amatoare. Interpreților, și nu chiar tuturor, le-a lipsit doar experiența scenei, rodajul, care să le dea definitivă dezinvoltură și libertate în mișcări. În schimb, studenții, aproape toți, au dovedit finețe, subtilitate, inteligență scenică, discreție și măsură, naturalețe și candoare, gust pentru replică (în totalitatea ei, nu numai pentru „poantă"), atenție față de partener, cu un cuvînt, un deosebit simț al teatralității.

Cu Adrian Grigoriu, de pildă, în compoziția Subdirectorului, am avut revelația unui talent complex, capabil să dea expresie unei omenii integrale : de la tonurile de îndărătnicie ardelenească și de umor fără voie, din primele scene, pînă la participarea caldă, generoasă, conștient amuzată din final. Adrian Grigoriu a înțeles perfect rolul și l-a întruchipat aproape perfect. (Cît de rar i-e dat criticului dramatic să scrie asemenea cuvinte !)

În ce privește *înțelegerea* rolurilor, fenomenul e general : Fredy Berger i-a împrumutat lui Jean Goldenberg exact tonalitatea de umor și de omenie necesară, făcînd — cu nasul mereu în vînt al unui fals obraznic și cu hazul contradictoriu al prietenului de nădejde — un personaj delicios ; la fel, Adrian Pella a pus în lumină și asprimea de aparentă onestitate a lui Buiac, dar și venalitatea din el. Și cît de cuceritoare prin grație, prin firească drăgălășenie, mai ales după ce și-a înfrînt rigiditatea (poate emoția, tracul) din primul act, Paula Ionescu în Patroana.

Partea leului a avut-o, firește, Ștefan Bănică în Mitică Popescu, dar fiindcă e profesionist, mă voi mărgini să spun doar atît, și cred că e destul : îl consider unul dintre actorii cei mai înzestrați și mai completi pentru *acest* rol, la ora actuală (are de toate : farmec, umor, duioșie, forță, resorturi adînc omenești). Leit Mitică Popescu !

Un ultim cuvînt despre regia lui Virgil Sacerdoțeanu : înțelegerea rolurilor de care am pomenit i se datorește în primul rînd lui. Tot lui îi revine meritul unei bune mișcări în scenă, al cadenței firești a replicilor, al cursului net ascendent imprimat spectacolului, care „crește" de la scenă la scenă.

Iată un spectacol foarte bun, cu adevărat foarte bun, în această stagiune bucureșteană destul de zgîrcită în asemenea

Scenă din actul I („Mitică Popescu")

www.cimec.ro

gratificații. Un spectacol care i-ar fi plăcut, sînt convins, și regretatului creator al lui Mitică Popescu.

Fl. P.

În luptă cu melodrama

Casa de Cultură a Studenților „Grigore Preoteasa": *Acolo departe...* de Mircea Ștefănescu

Piesa lui Mircea Ștefănescu oferă în general prilej de melodramă, și de această tentație nu a scăpat nici Teatrul „Nottara", unde regizorul Mihai Raicu a căutat în mod vizibil să estompeze alunecările pe această gamă.

Doi regizori — mai precis un regizor, Dan Alexandrescu, și un superregizor D. D. Neleanu — au trebuit să-și unească forțele spre a frîna tentația mai mare a studenților spre a nu se refugia cu desăvîrșire în registrul tremolourilor lacrimogene. Și n-au reușit decît cu prețul rămînerii, de cele mai multe ori, la suprafața dramei fie din lipsa de capacitate a unor interpreți de a-și trăi pînă la incandescență destinul lor dramatic, fie poate dintr-o prejudecată că *Acolo departe...* ar fi o piesă cu o problematică ușoară. Cert este că cei doi regizori s-au ocupat doar de trei personaje: de Silviu (Nicu Ionescu-Mălai), de tatăl acestuia, Iancu (Adrian Grigoriu) și de prietenul lui Silviu, poetul Pompei (Alin Albei). De aceea, dacă în interpretările sus-amintite aceste trei personaje au putut căpăta un contur (oricîte licențe ar fi necesare spre a-l accepta pe Adrian Grigoriu ca pe *bătrînul* tată al lui Silviu, cînd tinerețea din interpret răzbătea și se răzbuna pas cu pas de povara bătrîneții impusă de circumstanță); dacă pe Silviu l-am putut situa (în interpretarea lui Nicu Ionescu-Mălai) destul de aproape de tînărul frămîntat de dorul și idealul a căror realizare, greșit condiționată de plecarea undeva departe, se îneacă în durere; și dacă în sfîrșit am putut să-l acceptăm pînă la un punct pe Alin Albei în rolul poetului (fără să cunoaștem însă la el și evoluția lăuntrică spre deznodămîntul tragic care, de la un anumit punct, devine previzibil totuși), n-am putut însă înțelege *deloc* de ce unele personaje, care în economia piesei au fiecare o contribuție de seamă, rămîn o simplă figurație?

Într-o oarecare măsură, din inițiativă proprie și cu forțe proprii, s-au realizat în funcție de posibilitățile lor, Marcela Popovici în Ioana și Gh. Dincă în Le Pernod.

Interpreta Ioanei a adus mult din suflul gingaș și pur al unei dragoste pasionate și sincere de tînără venită de la țară, din mijlocul naturii, dar în final i-a lipsit dramatismul, iar dispariția ei tragică de pe această lume rămîne ca un semn de întrebare pentru spectator. Și aceasta, datorită faptului că este nepregătit de acel zbucium, pe care Ioana îl manifestă în mod vădit în ultima parte a piesei.

Gheorghe Dincă este plin de sensibilitate, și înclinațiile lui, precum și accentele grave din vocea sa îl indică mai degrabă pentru dramă decît pentru comedie, cu ajutorul căreia a încercat să-l contureze pe Le Pernod.

Spectacolul studenților rezistă totuși, datorită faptului că interpreții pun mult suflet și doresc să înnobileze strădania artis-

Adrian Grigoriu (Iancu) și N. Ionescu-Mălai (Silviu) în „Acolo departe..."

www.cimec.ro

tică amatoare, iar în ultimă instanță, acest suflu ni se transmite și nouă, celor din sală.

M. Al.

Pasiunea pentru repertoriul mare

Casa de Cultură a Studenților din Galați : *Patima roșie* de Mihail Sorbul

Studenții gălățeni, sub îndrumarea tînărului regizor Florin Predună, au vădit prin aducerea pe scenă a *Patimii roșii* îndrăzneală. E un merit, și ca atare se cuvine răsplătit prin laurii unei judecăți serioase.

Pentru tînăra noastră generație, respectiv studenții, această comedie tragică, scrisă în anii primului război mondial, prezintă interesul unei lumi necunoscute, în care funcționa atracția nedeslușită a sentimentelor exacerbate, farmecul intrigii violente și cadrul punctat nostalgic al Bucureștiului de odinioară, cu studente intelectualizate și purtînd etole, ziare cu titluri senzaționale și feciori de bani-gata cu trăsură la scară.

Dar *Patima roșie*, creație singulară în epoca respectivă, a depășit de mult condiția dramei tari, a construcției iscusite și chiar a piesei de idei remarcabile. Era un act de acuzare, la adresa societății, strigat de intelectualii epocii, era o chemare tulbure dar sfîșietoare către fericire și libertate și era, oricît de ciudat ar părea scriitorilor existențialiști apuseni, o piesă ce prevestea curentul devenit la modă 20 de ani mai tîrziu și în numele căruia intelectualitatea dezabuzată, ruinată în haosul valorilor prăbușite, reclamă gestul categoric, acțiunea care să-i dovedească existența, aventura.

Castriș, întruchipare a conformismului vieții burgheze, cu arsenalul respectiv de virtuți plăcute ; Rudi, subțirica haimana sentimentală ce devenise aventură, dor de necunoscut, expresie materială a libertății abstracte care bîntuia sufletul Tofanei ; Șbilț, interesantul Șbilț, personaj unic în analele dramaturgiei noastre, din aceeași familie cu Pirgu, Crai de Curtea Veche, intelectual ratat și simbol al degenerării valorilor într-o lume lipsită de orizont, puținele personaje ale *Patimii roșii* pretind o pătrunzătoare înțelegere a jocului lor de idei și acțiuni.

Tînărul colectiv gălățean a reușit să redea cu onestitate și chiar meșteșug intriga ascendentă, a frazat cu corectitudine și emoție (binevenită) replicile, mișcarea în scenă a fost ponderată, lipsită de supărătorul haos și abuz de gestică al altor amatori, dar din păcate n-a dat piesei adîncimea indispensabilă. Desigur, nu o neînțelegere a textului a fost cauza. Însăși alegerea piesei demonstrează pasiunea față de

Scenă din actul II („Patima roșie")

www.cimec.ro

operă, implicit asimilarea ei. Dar un raport greșit de forțe se dovedește aici greu de consecințe.

În acest colectiv există numeroase elemente talentate. Sorin Morariu (Castriș) a fost în rare momente Castriș, adică înțelegere generoasă, blindețe, mediocritate pozitivă, dar tînărul actor amator dispune de un timbru bun, de mișcare fizică degajată și un surprinzător registru de emotivitate care l-ar putea duce la realizări valoroase. Eugen Ionescu (Rudi) a crescut surprinzător pe scenă de-a lungul celor trei acte, a compus o stinghereală autentică și a suportat firesc nuanțatele treceri din ultimul act. Dacă Mioara Dumitru (Tofana) n-a reușit să aducă în scenă mai nimic din datele temperamentale, ancestrale, sociale și spirituale ale eroinei, totuși ea și-a susținut rolul, de la un capăt la celălalt, prin fidelitate față de textul nud și acțiunile indicate. Mai cu seamă s-a ferit de vulgaritate, ceea ce e un mare merit în cazul acestei voluntare și complexe eroine. În schimb, Aristide Butunoiu (Șbilț), deși a recoltat aplauze datorită suculenței replicii, nu și-a înțeles personajul, funciar lucid și cerebral, și a minat echilibrul compoziției prin apariții de „cetățean turmentat" caragialesc și gesturi de prim amorez, lipsit pe deasupra de fizicul necesar rolului.

Intre posibilitate și năzuință

Casa de Cultură a Studenților din Iași: *Trei generații* de Lucia Demetrius

Eterna problemă a repertoriului capătă pe terenul teatrului de amatori accente noi, adîncind uneori violent disproporțiile și clamînd cu vehemență acordul, concordanța, armonia elementară ce trebuie să stea la baza oricărui raport între posibilitate și năzuință. În acest sens, colectivul de teatru al studenților ieșeni, care și-a ales piesa *Trei generații*, nu și-a analizat cu seriozitate posibilitățile pentru a le confrunta cu cerințele piesei, efectuînd o alegere pripită. Piesă de atmosferă, care opune obișnuitei violențe a conflictului acuitatea unor sfîșieri sufletești, adîncite prin repetarea lor obsesivă, contrapunctate dramatic cu mecanismul declanșator al eliberării, spargerii ciclului, din ultimul act, piesă cu roluri lungi și largi de compoziție și relief, *Trei generații* se opune din capul locului încercărilor actoricești lipsite de experiență, unei regii novice, care tatonează nesigură, unei scenografii superficiale care nu cunoaște valoarea exactă a decorului, costumelor și recuzitei.

Deoarece a găsit cu ușurință mesajul dramatic și a descifrat cu mare bucurie ideile limpezi ale autoarei, regia (Val. Ionescu) a căutat să arate tuturor că a înțeles exact piesa, că a apreciat just frămîntarea personajelor, și atunci a anunțat printr-o voce de crainic imprimată pe bandă de magnetofon ce va urma să fie văzut în spectacol; mai mult, s-a străduit să contribuie la fiecare zbucium mut al respectivelor eroine, măritate cu de-a sila, de asemenea cu ajutorul unor voci, care tot pe bandă de magnetofon comentau gîndurile nescrise în text.

Intențiile bune, lăudabile, ce trădează elan și însuflețire, au apărut transparente, dar lipsa unei îndrumări eficiente a dus, în locul unei sobrietăți modeste sau al unei spontaneități candide, la un spectacol grandilocvent cu mult patos muzical, schimbări inutile de decor și efecte îndoielnice, accentuate în mod stăruitor.

Desigur, din pricina condițiilor specifice ale acestui teatru, problema interpretării nu poate fi pusă aici în înțelesul ei obișnuit, care așază față în față rolul și înțelegerea lui, implicit realizarea; alegerea insuficient gîndită s-a oprit tocmai pe rolurile pe care amatorii, în genere vorbind, trebuie să le evite: cele de lungă respirație, care presupun evoluții complexe în răstimpul strict al celor trei ore, și ca atare în mod fatal au apărut în fața noastră tineri cu bărbi și bastoane, reumatisme și chelii, și care, în ciuda costumației și a vocilor alterate, accentuau ridicol tinerețea lor fizică și artistică. Totuși, nu toți s-au plecat sub povara rolurilor, și posibilitățile unora vor rezista cu siguranță la o viitoare valorificare, dacă va exista îndrumarea cuvenită. Florentina Grigoraș (Ruxandra) nu are gama necesară pentru transformarea unei adolescente, cu sensibilitatea lovită brutal de convențiile epocii, într-o mamă resemnată dar demnă, și apoi într-o bunică cu suflet tînăr, receptiv la mari transformări.

www.cimec.ro

Scenă din actul I („Trei generații")

Dar jocul ei trădează prospețime, discreție (deși regia o obligă să hohotească mult în fața fotografiei iubitului, să se trintească pe jos etc., etc.) și o candoare ingenuă de calitate. Riri Műlstock (Eliza) a înțeles în linii mari ce personaj negativ reprezintă și a adoptat cu dezinvoltură poza vampei cu țigaret, jucînd ca atare onest, cu oarecare echilibru chiar. Echipa masculină a folosit pînă la abuz inocentul refren al amatorilor „hai să jucăm teatru", aducînd pe scenă un total dezacord între mască și personaj (Alecu Limona-Chiril), gesturi căutate și efecte ieftine (Mircea Pascal-Iliuță), sau jena explicabilă a celui care se întreabă ce caută pe scenă (Iosif Meier-Ștefan).

Privirea îngăduitoare față de teatrul de amatori nu trebuie să se substituie examenului critic, căci năzuința fierbinte și deliberată către artă este o înălțare care impune exigențe liminare. **M. I.**

Falsă tinerețe

Universitatea „C. I. Parhon": *Roata norocului* de frații Tur

Orientîndu-se după distribuția piesei, care prevede un mare număr de personaje tinere, colectivul teatral al Universității „C. I. Parhon" a ales piesa *Roata norocului* de frații Tur.

Piesa abordează, printr-o largă desfășurare dramatică, o problemă de etică; într-un cămin studențesc se consumă o mică dramă sentimentală, revelatoare prin urmările pe care le produce. Boris Sviridov, student în filozofie, se îndrăgostește de o colegă-Natașa. Totul ar fi decurs normal, dacă Boris n-ar fi tăinuit colegilor săi că este căsătorit, o urmare a „unei clipe de amețeală", cum spune el. Minciuna este descoperită în împrejurări care amintesc de maniera pieselor polițiste ale acelorași autori (*Confruntarea, Casa cu storurile trase* etc.): Boris își pierde buletinul de identitate, care e găsit de un pungaș. La ancheta efectuată de un coleg al lui Boris, adevărul iese la iveală. Și odată consumată mica dramă, viața studenților își continuă mersul înainte.

Un pretext dramatic pentru a surprinde cîteva caractere, pentru a oglindi unitatea morală a tineretului sovietic. Avînd o desfășurare mult prea amplă, o expunere ușor didactică, în dauna conflictului desfășurat „au ralenti", piesa apelează ades la „uneltele" melodramei. Surprinzînd aspectele complexe ale vieții noi studențești, frații Tur încearcă, și uneori izbutesc, să reliefeze caracterul unui personaj cum e Evlahov (studentul jurist) sau Natașa, o studentă obișnuită.

www.cimec.ro

Scenă din actul III („Roata norocului")

Puțin înspăimîntați, așa cum sînt de obicei artiștii amatori cînd trebuie să-și interpreteze propria vîrstă, interpreții noștri s-au ascuns în spatele caricaturii pe care au întins-o ca o manieră aproape generală peste spectacol, jucîndu-se, zburdînd într-un stil destul de „făcut". Interpreții nu ne-au putut convinge în momentele grave dramatice, au amestecat la același unison scenele comice cu cele de emoție intensă. E poate mai mult vina regizorului (actorul Nicu Iacob), care a căutat să plasticizeze, deformînd. Marea majoritate a „actorilor" călcînd spre șarjă, interpretul principal Gicu Antofi (Boris), prin jocul său simplu, uman, convingător, a reușit fără de voie să schimbe axul piesei, atrăgîndu-și simpatia spectatorilor prin contrast față de jocul colegilor săi „pozitivi".

A fost suficientă apariția Irinei-Carmen Tudose (soția părăsită a lui Boris), care la rîndul ei a dovedit calități remarcabile, pondere, pentru a restabili de-abia în final un ax răsturnat în cele precedente. Aceasta, deși Sanda Berechet a jucat rolul Natașei, conștientă de mijloacele personale, mizînd pe sinceritatea uneori stîngace dar emoționantă, deși Lucia Silion a interpretat cu haz rolul „clasicei" femei de serviciu, deși am sezisat calități reale și la : Baclagian Kricor, Cornel Cristian, I. Predescu și Octavian Buia.

În general, Colectivul Universității „C. I. Parhon" s-ar fi cuvenit să abordeze textul dramatic folosind sinceritatea propriei sale vîrste și nu caricatura, care a dus de pildă la imaginea unui profesor caraghios, ridicol, așa cum l-a jucat Viorel Costea.

Piesa are și ea o întindere mult prea mare : „descoperă" actorii amatori lipsiți de tehnica scenică, lipsiți de respirație, care se trezesc sufocați în scenă și care recurg în ultimă instanță la șarjă și caricatură. Este bine că studenții-artiști amatori încearcă să abordeze spectacole de mare respirație, dar ei au nevoie de multiple exerciții prealabile. Odată dedicați chiar ca amatori, acestei activități, studenții trebuie să aleagă din mijloacele teatrului modern pe cele mai simple, mai firești, mai convingătoare. Și paradoxal, interpreții (și mai ales regizorul) trebuie să lase liberă tinerețea în scenă, chiar cînd se interpretează... eroi tineri.

Al. P.

www.cimec.ro

însemnări

Un prilej nu numai de pioasă meditație

Se împlinesc 125 ani de la înființarea Societății Filarmonice, societate care, preluînd programul și principiile politice și culturale de luptă ale intelectualității înaintate din anii următori răscoalei lui Tudor și premergători revoluției din 1848, prevedea printre altele, ca o necesitate de prim ordin, afirmarea culturii și limbii românești, „înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale și spre aceasta, formarea unui Teatru Național" în principatul Munteniei.

În octombrie 1833, cinci ani de la stingerea Societății literare pe care o înființaseră, printre alți mari cărturari ai vremii, Nicolae Văcărescu, Constantin Golescu, Ion Cîmpineanu etc., același Ion Cîmpineanu împreună cu Eliade Rădulescu, elevul lui Gheorghe Lazăr, și Costache Aristia, actorul-cetățean din vremea răscoalei lui Tudor și elevul strălucit al marelui actor francez Joseph Talma, puseră temelia — în cadrul Societății „Filarmonica", pe care o înființau și pe care o susțineau, împreună cu ei, o seamă de alți boieri progresiști — primei școli de declamațiune și de muzică, primei organizări a învățămîntului teatral în țara noastră.

Programul deopotrivă teoretic și analitic al acestei școli, ca și prospectul de activitate al școlii, au fost cîteva luni după aceea, publicate în „Curierul Românesc" și cuprindeau, printre altele, un argument pentru susținerea necesității înființării unui teatru național românesc ca tribună de educare socială și culturală a poporului. Ele mai cuprindeau primele noțiuni teoretice despre arta actoricească, noțiuni care demonstrau așezarea școlii de declamațiune ce se înființa pe lîngă societatea „Filarmonica", pe temelii profund democrate. În sfîrșit, ele arătau, printre profesorii acestei școli, pe Eliade Rădulescu, profesor de literatură și pregătitor cu teoria artei teatrale; pe Costache Aristia, profesor de declamațiune și de artă a scenei; pe italianul Bongianini, profesor de muzică; pe actorul francez Duport, profesor de dans și de scrimă, și pe Winterhalter, profesor de istoria artelor și secretar-bibliotecar al școlii.

Un an de studii la școala Filarmonicei s-a soldat cu primul spectacol de mare succes, dat de elevii școlii, spectacol în care s-a reprezentat tragedia *Mahomet* sau *Fanatismul* de Voltaire. În acest spectacol, spectacol de producție, s-au făcut remarcați, printre alții, viitori actori de frunte ai primei perioade a teatrului românesc, precum Andronescu, Ion Curie, Ralița Mihăileanu, Costache Mihăileanu și alții.

Opera de popularizare a marii literaturi dramatice universale pe care Societatea „Filarmonica" a inițiat-o, promovînd tălmăcirea ei pentru prima oară în limba românească, a dus într-un răstimp foarte scurt, de numai doi ani, la punerea la îndemînă a publicului a peste 90 de traduceri din Molière, Goldoni, Voltaire, Alfieri etc. Din aceste piese, cîtă vreme a dăinuit Societatea „Filarmonica", respectiv pînă în spre 1837, elevii școlii au jucat, printre altele, comedia *Amorul doctor* de

www.cimec.ro

Molière, în care s-a remarcat pentru marile ei daruri comice Frosa Vlasto, actriță deopotrivă dăruită și în arta teatrului liric. Frosa Vlasto a purtat de altfel peste hotare cele învățate la școala „Filarmonicei" și a atins culmile unei glorii nesperate, ea cucerind pur și simplu, sub numele Marcolini, entuziasmul unanim al publicului teatral muzical din Italia și Franța. Tîrziu înapoiată în țară, Frosa Vlasto-Marcolini, purtînd de astă dată numele soțului ei, Popescu, va cuceri în plină maturitate, alături de Matei Millo, și entuziasmul publicului romîn.

În afara *Amorului doctor*, elevii școlii de teatru a societății „Filarmonica" au mai avut prilejul să joace *Vicleniile lui Scapin*, *Doctor fără voie*, *Prețioasele ridicole*, *Amfitrion*, *Căsătoria silită*. precum și o seamă de tragedii de Voltaire și de Alfieri.

Condițiile politice în care a putut să activeze școala „Filarmonică" au fost însă previtrege pentru ca ele să nu ducă la un sfîrșit trist, anume la închiderea ei prea timpurie, trei ani de la începerea activității sale, odată cu lichidarea însăși a Societății. Dar sămînța aruncată de școala în care a învățat Costache Caragiale și Eufrosina Popescu nu s-a pierdut. Dimpotrivă, în pofida vicisitudinilor pe care ocîrmuiri reacționare le-au pus în fața încercărilor de a regenera și dezvolta firava plantă culturală a acestei școli, aceasta a știut să reziste, să se dezvolte și, prin emulii ei, să ajungă cu tot ceea ce este sănătos în moștenirea lăsată de ea, să-și trăiască astăzi putința de a-și sărbători, în regimul nostru popular, eroicul ei început și glorioasa ei amintire.

La 125 ani de la inițierea primului așezămînt de studii artistice teatrale în țara noastră, profesorii și elevii de teatru ai Institutului „I. L. Caragiale", s-ar cuveni, sărbătorind amintirea evenimentului, să găsească un prilej nu numai de pioasă meditație, în ambianța popular ziditoare de azi, dar și de rodnice gînduri spre mai departe...

FL. T.

Sara Manu

Era sub felinare camuflate. Era în timpul războiului cînd singura siguranță era nesiguranța în ziua de mîine, care atîrna deasupra capului ca sabia lui Damocles. Șuiere de sirenă, nopți albe în hrubele negre ale adăposturilor, lungi șiruri de morți pe front, păduri de cruci în cimitire, mormane de cadavre în gropile comune ale deportaților... Printre ele, licărele de speranță, cuvintele aproape magice ale păcii și libertății, răsărite în plină noapte pe zidurile caselor. Printre ele, furate, clipele de comuniune cu un om ori o carte bună, de revelație fugară a unei opere de artă sau a unui mare artist... Căci dictonul „inter arma silent musae" e numai pe jumătate adevărat.

În timpul războiului am cunoscut-o pe Sara Manu, acea nepămînteană floare care a îmbobocit atunci, și vai! pentru atît de scurtă vreme. Juca, la șasesprezece ani, propriul ei rol: fata bălaie, diafană ca îngerii, cîntată de „Cîntărețul tristeții sale". Juca? N-aș putea spune. Era o prezență a grației, o absență a oricărei greutăți și, mai mult decît o realitate, o aspirație. Te mirai, privind-o în cămașa lungă și albă, cum de atinge pămîntul cu tălpile, cum de nu i se văd aripile, cum se pot auzi de către urechi omenești sunetele glasului ei neomenesc de dulce...

Așa am cunoscut-o prima oară pe Sara Manu, și așa i-am iubit arta.

Prietene nu am fost niciodată. Dar între noi a existat totdeauna o comuniune ce se stabilește dincolo de legătura între spectator și un actor favorit, aceea a devoțiunii pentru artă și pentru triumful vieții. Căci Sara Manu era printre cei ce, în timpul războiului, nu tînjeau doar după zilele păcii, ea le apropia activ. Suavă ca un înger și totuși luptătoare pentru viață. Aceasta a fost totdeauna Sara Manu. Că o vedeam în jucăușa prințesă din *Cum vă place*, sau în sprințara Marcela din *Ciinele grădinarului* ori în delicata Olea din *Luna la țară* a lui Turgheniev, ea era mereu nouă, deși mereu una cu ea însăși, ca esențele, ca elementele naturale. Și dacă *Romeo și Julieta* e piesa pe care o prefer din toată imensa galerie shakespeareană, realitatea Julietei îmi e legată de două prezențe: de a Mariei Botta, cu o inegalabilă putere de interiorizare, și de aeriana Sara Manu. O întîlneam și în afara teatrului. Pe stradă, iarna, părea fetița de zăpadă a lui Ostrovski, gata să se topească la primele raze ale soarelui; la seminarul uni-

www.cimec.ro

versității serale, atingea ideea, ardea odată cu ea și în ea ; la recitalurile de poezie pentru pace, vibra în fiecare vers... Nu, nu vreau să mi-o amintesc bolnavă, slăbită, așa cum era în ultimul an. Și nu numai pentru că amintirea mă doare. Dar pentru că nu e adevărată. Dacă aș crede în lumea cerurilor, aș spune că Sara Manu s-a întors printre îngeri. În orice caz, ea a trecut de pe pămînt în memorie, nu ca o „fată tînără pe patul morții", ci ca o mare artistă care și-a întrerupt cîntecul prea devreme.

Păcat că jocul actorului e o artă efemeră, neputîndu-i-se asigura obiectivarea în piatră. Păcat că Sara Manu nu ar fi putut spune despre sine (modestia însăși și tinerețea ar fi oprit-o în orice caz) *exegi monumentum*. Dar am înainte fotografiile ei, clipele fugare smulse eternei curgeri, și am în minte portretul, atît de învăluitor și învăluit în același timp de umbra morții, pictat de Perahim. Și port în mine mai departe, ca parte din ființa mea intimă, amintirea emoției (oricît de contradictorie ar părea împerecherea acestor cuvinte) la fiecare nouă creație ce a rămas legată de numele Sarei Manu.

Veronica PORUMBACU

Ce e bine și ce n-ar fi rău ...

E vorba de activitatea obștească a teatrului nostru, Teatrul „C. Nottara". Nu vreau să plictisesc cititorul cu o înșiruire, totuși trebuie să înșir. Și de aceea cu sistemă.

Supun părerii cititorului părerea mea. Un teatru lucrează pentru oamenii dinafară, dar și pentru oamenii săi. Sper că acest truism nu va surprinde.

Deci pentru oameni :

— Sîntem solicitați — și răspundem — de multe Case de cultură ale sindicatelor, instituții, întreprinderi, uzine. E un palmares care poate fi consultat și verificat la secretariatul nostru literar, ca de altfel, tot ceea ce pe scurt urmează.

Am lucrat o bucată de vreme în sala „Th. Neculuță" lîngă Gara de Nord. Am dat *Nota zero la purtare* și *Cauțiunea* și îndrăznesc să spun, cu succes.

A.R.L.U.S. ne-a cerut spectacolul *Secretul tinereții*, format din bucăți ale lui Poleakov, regizat și aranjat de Remus Nastu, care promite și n-ar fi rău să fie auzit.

În regiunea București, în sate și în Capitală, lucrează la căminele culturale cu brigăzile de amatori, cu echipele de teatru, Dem. Savu, A. Donos, C. Dinescu (cu intensă activitate la Casa de Cultură a Sindicatelor), N. Iacob, Val. Lefescu, I. Anghel, R. Bărbulescu. Rog colegii pe care i-am omis să mă ierte. Pentru viitor, toți citații și necitații vor continua, verbul acesta fiind cel mai potrivit cu intențiile teatrului nostru.

Am organizat o întîlnire cu spectatorii în legătură cu *Nota zero la purtare*, făcînd și un concurs „Cine știe cîștigă" — o maladie culturală recentă care socot că îmbogățește mintea. Urmează *Patriotica romînă*, *Filumena Marturano* — și celelalte piese, pînă la tradiție.

Mulți oameni de teatru — din București și provincie — ne solicită textele pe care noi le tipărim pentru circulație internă, ca de exemplu : Stanislavski : *Munca actorului cu rolul* ; Redgrave : *Căile și mijloacele de realizare actoricească*. Urmează extrase din Gordon Craig, caietul de regie pentru Othello al lui Stanislavski, și amintirile lui Charles Dullin. Dar n-o să ne oprim.

Am ținut și continuăm să ținem conferințe cu public — recunosc că mai mult cu familiile — privind istoria teatrului.

Pregătim — de ce nu și noi ? — niște seri literare. François Villon, la care își va da concursul Romulus Vulpescu, traducătorul. Alte proiecte : poezia de dragoste la diverse popoare și o seară Rabelais. Cam atît, deocamdată.

Să nu uit. Să nu creadă cititorul că lucrurile la noi, în activitatea obștească, merg perfect. Dar tind. Poate n-ar fi rău să reluăm practica pieselor într-un act pentru deplasări, așa cum am făcut cu piesa *S-a întîmplat la seceriș* de A. Donos. Poate n-ar fi rău să antrenăm în atari sarcini și actorii care deocamdată nu sînt ocupați, și

www.cimec.ro

actorii care deocamdată sînt ocupați. Poate n-ar fi rău să slujim și mai intens arta. Poate n-ar fi rău...

Tudorel POPA

Cîteva întrebări după „A 12-a noapte"

Am plecat după *A 12-a noapte* la „Municipal" (petrecută — recte — într-o singură seară) buimac și vrăjit, într-o stare de euforie și beatitudine ca, într-adevăr, după douăsprezece nopți de cîșlegi, de renghiuri și bacchanale, de travestiuri și încurcături carnavalești. de rîs și fast, de năzdrăvănii și zeflemele... Dar în prima dimineață după *A 12-a noapte* m-am trezit... nedumerit, simțindu-mă întrucîtva un fel de Sir Andrew căndriu care are nevoie mereu să i se explice ceva.

O, nu eram nedumerit de faptul că deși fixată într-o seară de 13 și într-o zi mohorîtă și urîtă de lapoviță și plescăraie, premiera a avut un succes răsunător, că a plouat cu aplauze și s-a încheiat într-o atmosferă radioasă și strălucitoare. Nu ! Eram nedumerit de altele pe care îmi îngădui să le rezum în cîteva întrebări.

De ce, m-am întrebat, Teatrul Municipal care de obicei poate fi dat ca exemplu în materie de programe (sub raportul prezentării și documentării) n-a fost de data aceasta la înălțime ?

S-ar zice că, neputînd să mă leg de altele, mă leg de program. Nici o grijă — m-oi lega eu și de altele, dar o iau sistematic, căci primul lucru pe care l-am făcut, intrînd în sală, a fost să-mi iau un program.

E spirit de șicană în această obiecție ? Nu ! Și iată de ce :

Am căutat, de pildă, să aflu din program (că dacă teatrul e o școală — barem să mă instruiesc) de ce piesa se cheamă *A 12-a noapte* sau cum era tradusă pe vremuri : *Noaptea regilor,* cînd nu-i vorba nici de noapte, nici de regi ?

Nici o explicație. În schimb, ni se dă subiectul pe care oricum îl aflu în cursul spectacolului.

Am căutat să aflu de ce acțiunea piesei e plasată în Illyria și ce caută acolo Sir Andrew și Sir Toby, cînd după cîte știu, Illyria n-a aparținut niciodată coroanei britanice ?

N-am aflat nici asta.

M-am întrebat, apoi, de ce și pe afiș și în program s-a omis subtitlul piesei căci, pe cîte știu, piesa are un subtitlu : *What you will* sau *ce vreți.*

E un amănunt de neglijat ?

Nu cred.

Sigur că dacă se pornește de la punctul de vedere că „reflectînd încă destul de palid moravurile și aspectele de viață (sic !) ale anilor în care a fost scrisă, *A 12-a noapte* rămîne *prin excelență* (sublinierea e a noastră), o piesă de dragoste" — așa cum scrie Al. Assan în program —, subtitlul poate fi lăsat deoparte. Dar dacă ținem seama că Shakespeare însuși a spus despre scriitorii de comedii că sînt „reflexul și cronica vremii lor" și că și în această spumoasă comedie a existat din partea autorului o intenție — dacă nu atît de satirizare, în tot cazul de consemnare a „potin"-urilor care circulau pe vremea aceea în Anglia pe seama Elisabetei — „femeia fără bărbat" —, atunci, firește, subtitlul capătă un tîlc și îl socotim chiar mai important decît titlul care nu arată decît că Shakespeare a scris această comedie ca să fie jucată în a 12-a noapte, socotită de la Crăciun — adică în ajunul Bobotezii, cînd, în Anglia ca și în țările catolice, aveau loc petreceri — ca un fel de saturnale.

Căci „Ce vreți", capătă în acest caz semnificația pirandellianului „Cosi è se vi pare" : „Dacă vreți, Olivia e regina noastră. Dacă vreți, secretul că nu se mărită e că iubește o femeie... Dacă vreți, explicația că refuză mîna atîtor pretendenți e că-i căsătorită în taină cu un bărbat care nu-i de rangul ei... ce vreți..."

De ce acest „ce vreți" (what you will) a fost subtilizat ?

M-am mai întrebat de ce ni se spune „cu toată libertatea pe care o îngăduie cerneala" că *A 12-a noapte* „se adresează înainte de toate inimii", cînd lirismul în această comedie e aproape înecat în persiflări, satiră și înțelepciune concentrată în adevărate maxime, cum au și devenit cu timpul ?

Oare nu era cazul — m-am întrebat — ca pentru savurarea mai deplină a tuturor scînteietoarelor replici din piesă, să ni se

www.cimec.ro

fi spus undeva un cuvînt despre „euphuismul" (nume ce se trage de la titlul faimosului roman al lui John Lyly „Euphues sau anatomia spiritului") care era atunci la modă în Anglia şi care consta în preţiozitate în limbaj, în vorbire cu bibiluri, în întrebuinţarea de expresii latineşti sau franţuzeşti şi pe care Shakespeare îl ia aici în zeflemea prin personajul „clownului" şi al lui Sir Andrew, în gura cărora pune citate latine şi fraze importate din Franţa, al căror înţeles nu-l cunosc nici ei ?

Şi de aceea mi-am pus încă o întrebare. Nu trebuie, în general, ca programul să ajute marelui public să pătrundă cît mai mult în înţelegerea unei piese clasice, pe care distanţa în timp şi în spaţiu o face adesea în unele locuri sibilică pentru noi ?

Dar să trecem şi la întrebări de altă natură.

De ce Florian Nicolau, care s-a îngrijit să ne dea o traducere cursivă, nu s-a îngrijit în aceeaşi măsură să ocolească termenii cu rezonanţă prea contemporană şi cuvintele introduse în lexic mult după Shakespeare ?

De ce „clown", tradus prin „nebun", cînd chiar dacă Shakespeare ar fi utilizat şi aici, ca de obicei, „fool", tot nu s-ar fi putut traduce, cred, prin „nebun" care n-are în romînește accepţiunea largă a franţuzescului „fou", ci corespondentul lui e mai mult măscărici ?

Şi încă cîteva întrebări de altă natură : de ce în scena beţiei, luna a fost redusă la o prezenţă pasivă şi tot acest tablou nocturn a fost scăldat într-o crudă lumină de zi ?

De ce luminările din sfeşnicul lui Malvolio sînt de un alb atît de ostentativ ? Parcă dacă s-ar fi apropiat mai mult de culoarea pe care le aveau pe vremea cînd nu se cunoşteau nici ceara, nici stearina, ar fi fost o reclamă proastă pentru fabricile noastre de lumînări ?

De ce, un stil la costumele care îţi vrăjesc privirea prin luxurianţa lor şi îţi surprind mintea prin fantezia care le-a inspirat şi alt stil în decor ?

De ce nici o alternanţă în lumini ?

De ce maestrul Şahighian, care a găsit atîtea rezolvări măiestre, n-a reuşit să găsească şi soluţia de a ne cruţa de atîtea treceri prin întuneric ?

Şi o ultimă întrebare pe care mi-am pus-o mie însumi :

De ce atîtea întrebări cînd spectacolul e frumos şi ţi-a plăcut ?

Vorba lui Hamlet · „I must be cruel".. Iubirea mă sileşte să fiu crud.

Am iubit spectacolul şi l-aş fi vrut perfect.

I. FLAVIUS

La căpătîiul unui mare actor

De ce, scumpul nostru prieten, de ce ?...

Ştim doar cu toţii că există o lege obştească a petrecerii noastre din lume şi totuşi nu credem în ea, privind chipul tău viu, schimbat dintr-o dată în mască a imposibilităţii. Acesta e oare obrazul tău, hărăzit la naştere de nu ştiu ce ursitoare ghiduşă, să poarte în cutele lui tremolurile nervoase ale comedianului Ramadan ? Cum de-a îngheţat deodată acest obraz sub semnul inefabilului ? Pînă ieri, citeam acolo gama sufletului, de la scîncet pînă la şăgălnicie şi chiot. De cîte ori nu ne-ai vrăjit cu sfătoşenia dumitale de unchi sau de cumătru mare, cu veselia dumitale învăluită uneori în nu ştiu ce tîlc, cu rîsul pe care ni-l confesai uneori la ureche odată cu snoava ca pe o rînchezare lăuntrică, ştiută numai de dumneata ! Alteori, în hohotele sălii, cu acea „tristeţe a comicilor", ne dezvăluiai gravitatea solemnă a sufletului dumitale. Era latura ingenuă cu care ai pătruns în inima de „mamă" a lui nenea Iancu din *Acolo, departe..*, sau în tînga filozofică a lui Ion Sorcovă... Ne-ai arătat isteţimea tragic-mucalită a omului din popor în Mitrici din *Puterea întunericului*, ca şi deşertăciunea grandorilor cu chivără şi mantie, în Ciubăr Vodă... Dar ţăranii dumitale cu cîte un car de minte şi cu nici un dram de noroc, ca cel din *Arendaşul romin*, ca moş Chirilă din *Neamul Şoimăreştilor* (....,apoi, cucoane, eu te-oi păli cu ghioaga !...") ? Să fi tăcut oare glasul acesta al dumitale — care era atît de-al dumitale ! Un glas cu uruiocul aspru uneori, alteori ca o cataplasmă călduţă pusă pe suflet ? Nu, scumpul nostru. El a trecut ca un fir de aur, prin mărgăritarele atîtor personaje ! La sunetul gongului de la Teatrul Naţional din Iaşi, care ţi-a gîdilat

www.cimec.ro

de-atîtea ori coardele inimii, vine întîi Baba Hîrca bătînd tamburina și cîntînd „Poftiți, poftiți la șcandril....“ Vine Herșcovici din *Mireasa din Tărăscău*... Caporalul Cremene din *Doi sergenți*... Spirache din *Titanic-Vals*... Primarul din *Revizorul*... Scapin... Polonius... Groparul... și cîți încă pe care nu-i știm — și cîți încă pe care-i duci cu dumneata să-ți ții de urît ! Glasul celor 40 de ani de slujire artistică n-a tăcut. Cînd struna se rupe, sunetul mai dăinuie. Înțelegem că dacă viața omului de pe stradă se numără cu pașii, cu zilele, cu anii, viața actorului se numără cu bătăile inimii... Oare bătăile inimii dumitale au stat cu adevărat ? Nu-mi vine să cred, maestre Ramadan. Actorul nu-și aparține lui, nici familiei. Bătăile inimii lui se încrucișesc cu ale neamului care i-a dat viață — de aceea ai și fost învestit cu onoarea de a fi al lui, al Poporului. Și ce bun prieten i-ai fost totdeauna ! Cum se dărîmau stîncile de aplauze, ca-n deluviile muntoase, în sala de la Iași, cînd galeria — prietena, dar și vrăjmașa temută a actorului — tuna de sus : „Bravo Ramadan ! !“ Aveai un fel modest de a mulțumi cu mîna la vipușcă, ca soldații. Și soldat credincios și modest ai rămas poporului și la București, învestit cu galoanele atîtor onoruri, cîștigate cu truda celor 40 de ani. Cum să credem că nu ești aici ? Prea ne-am obișnuit să-ți dăm binețe pe stradă, la repetiții, la o partidă de șah, la o undiță, la un pahar de sfat, pe platoul de filmare, la radio — unde ne așteptai dis-dimineacioară cu veșnicul dumitale rîs vătuit în cîlți : „Ați dormit repede, bre ?...“ — Cît n-am da să fie și somnul ăsta al dumitale „repede“, nene Costache ! Doar nu mai departe decît ieri te-am întîlnit în Cișmigiu, pe-o vreme cu soare și omăt, încotoșmănat bine de coana Aneta, ca un copil plecat să se joace la grădiniță... Te-a trimis să pipăi cu ochii viorelele și floarea paștelui din Cișmigiu... Nu știai, scumpul nostru, că-n-tîile flori ale acestei primăveri vor înflori pentru tine ultima oară... O Parcă geloasă de succesele omului ni te-a furat peste noapte, și nouă, și tovarășei dumitale.

Dar tu, rămîi în mintea noastră, nene Costache, înnăscut în marea omenie a talentului tău, în nebiruită și veșnică tinerețe !...

Ștefan CIOBOTĂRAȘU

www.cimec.ro

Teatrul luat... în balon

Irving Air Chute Company, Lexington, S.U.A., este o firmă mai mult sau mai puțin onorabilă, specializată în produse pe care le asociem, îndeobște, cu îndeletniciri războinice: parașute, baloane captive etc. Andersco, New-York, este o altă firmă, asupra onorabilității căreia ne abținem să enunțăm vreo apreciere, din necunoștință de cauză, dar despre care știm cu certitudine că se ocupă cu producția de spectacole. S-ar părea că nu există nici o apropiere între cele două companii; totuși, realitatea e alta: manevrele, înarmarea, în perspectivă războaiele, nu sînt activități... atractive pentru marele public, pentru cei mulți. Cum poate fi convins omul de pe stradă că produsele lui Irving Air... etc. sînt cele mai sigure, eficace, și așa mai departe? Folosindu-le, desigur. Ușor de spus, dar mai anevoie de obținut, dată fiind natura produselor în cauză. Și atunci, o minte ingenioasă de la Publicity Departament a găsit soluția: Irving Air... etc. va furniza lui Andersco niște uriașe baloane pliante, care pot fi umflate și montate în patru ore, cu contribuția a numai 4—6 oameni, transformîndu-se în... teatre, în incinta cărora să fie reprezentate spectacole muzicale și de dramă. Capacitatea acestor teatre balonate — sau baloane teatrale, cum doriți — va fi de 4—5000 de persoane și presiunea aerului nu va fi nicidecum supărătoare („Casa Irving vă asigură condiții optime" etc., etc.). Andersco s-a învoit, și în presa americană au apărut știri cu privire la apropiata inaugurare a acestor teatre în balon. Se înțelege, baloanele sînt solid atașate de sol, spectatorii și corpul artistic nu sînt poftiți într-o călătorie în stratosferă; nu le rămîne decît să se înalțe pe culmile artei în ambianța atît de îmbietoare a presiunii atmosferice condiționate.

Firește, toată povestea asta are un aspect ilar. Cu un foarte mic efort de imaginație vizuală ne putem închipui spectatorii așezați în scaune elastice, sau actorii circulînd pe o scenă pneumatică, între practicabile vibratorii și arlechine puhave din pînză de parașută. Dar nu despre asta e vorba. Ci, de marea neseriozitate care prezidează asemenea inițiative, ce nu se sfiesc să bagatelizeze artisticul, de dragul publicității. Departe de noi intenția de a desconsidera facilitățile pe care le oferă mijloacele tehnice moderne 5000 de persoane, patru ore, șase oameni mînă de lucru, în adevăr, sînt cifre impresionante! Totuși, înclinăm să

www.cimec.ro

credem că nu balonul — fie el și din cea mai desăvîrșită mătase de paraşută și îndeplinind toate condițiile acustice necesare — este cadrul ideal pentru un spectacol de teatru. Poate că e o dovadă de insuficient modernism, dar preferăm, în speță, să nu fim... luați în balon.

T. S.

Știri din . . .

U.R.S.S.

● Revista sovietică „Teatr" nr. 1/58 publică un interesant articol de N. A. Mihailov, ministrul Culturii al U.R.S.S., intitulat „Păşind în anul 1958". Relevînd marile succese pe care le-au înregistrat teatrele sovietice în cursul anului 1957, autorul articolului insistă cu deosebire asupra importanței și semnificației Festivalului teatral unional, care „a demonstrat nemaiîntîlnitul avînt al activității teatrale" în Uniunea Sovietică. Spectacolele prezentate în cadrul festivalului „au dărîmat scornirile revizioniste în legătură cu uniformitatea artei teatrale sovietice, demonstrînd o autentică varietate de genuri teatrale, o diversitate a căutărilor pe planul îmbogățirii repertoriului, ca și în domeniul formei scenice, al rezolvărilor regizorale și stilurilor interpretative". Rezultatele festivalului, precizează N. A. Mihailov, creează toate premisele pentru ca arta teatrală sovietică să îndeplinească importantele sarcini trasate de Partidul Comunist pe planul educației ideologice și estetice a poporului. Pentru a duce la bun sfîrșit sarcinile primite este necesar, în primul rînd, ca „teatrul să întărească necontenit legătura sa cu viața". În al doilea rînd : „Spectacolul teatral sovietic trebuie să educe prin puterea exemplului pozitiv ; trebuie să fie create personaje pe care să dorești a le imita, iar pentru asta personajele trebuie să fie în primul rînd oameni vii și nu simple scheme ; teatrul trebuie să educe în rîndurile poporului o neobosită împotrivire față de tot ce frînează înaintarea noastră victorioasă spre comunism". Cea mai importantă armă de luptă a teatrelor este repertoriul și, în special, repertoriul original contemporan. „Spectatorul așteaptă, în primul rînd — scrie N. A. Mihailov — ca teatrele să-i ofere o imagine limpede, creată cu talent, asupra zilei de astăzi, asupra lucrurilor ce preocupă azi poporul. Un bun spectacol cu temă actuală este întotdeauna și un succes „de casă", pentru a folosi o expresie dragă administratorilor teatrali". Pe de altă parte, teatrele trebuie să studieze posibilitățile existente pentru a lărgi repertoriul cu piese aparținînd dramaturgiei republicilor unionale frățești, cît și dramaturgiei țărilor de democrație populară. Totodată, teatrele „trebuie să aleagă mai activ și cele mai bune lucrări din dramaturgia progresistă a țărilor capitaliste".

Un rol important în dezvoltarea artei teatrale sovietice revine teatrologilor și criticilor de teatru.

În încheierea articolului său, N. A. Mihailov preconizează cîteva din acțiunile ce trebuie inițiate pe planul mișcării teatrale în cursul anului 1958. Astfel, vor fi organizate cîteva festivaluri „Primăvara teatrală". Totodată, vor avea loc la Moscova decade ale artei republicilor frățești. În afara acestor manifestări teatrale, N. A. Mihailov sugerează posibilitatea organizării unui festival „I. Franko", a unui festival „L. Tolstoi", cît și a altor manifestări similare, care ar reuni un număr limitat de colective artistice.

● Un nou *Hamlet* pe scena sovietică ! De data aceasta, prezența cunoscutei tragedii shakespeareene pe afișul teatral sovietic se datorește Teatrului „Vahtangov". Rolul prințului este interpretat de M. Astangov, artist al poporului din U.R.S.S., în timp ce Ofelia este interpretată de o tînără actriță, E. Dobronarova, proaspătă absolventă a Institutului de teatru. Regia spectacolului este semnată de B. Zahava și M. Astangov.

La premieră au fost de față, printre alții, reprezentanții diplomatici ai Marii Britanii și Canadei în U.R.S.S.

● Festivalul teatrelor de copii și tineret, organizat la 1 februarie la Moscova, a reunit în capitala Uniunii Sovietice 11 colective artistice, reprezentînd aproape toate republicile unionale. În cadrul festivalului, Teatrul Central pentru Copii din Moscova a reprezentat *În căutarea fericirii* de V. Rozov, *Sombrero* de S. Mihalkov, *În numele revoluției* de M. Șatrov. Teatrul tînărului spectator din Kiev a prezentat spectatorilor

www.cimec.ro

moscoviți *În numele revoluției* de M. Satrov și *Poveste despre Ciugaistre* de P. Voronko. De un deosebit succes s-au bucurat și spectacolele Teatrului tinărului spectator din Leningrad — unul dintre cele mai vechi teatre din Uniunea Sovietică — cu piesele *O echipă muzicală* de D. Delia și *În grădinile liceului*, aceasta din urmă închinată tinereții lui Pușkin.

● Teatrul „L. Meshișvili" din orașul Kutaisi, unul dintre cele mai vechi teatre din R.S.S. Gruzină, a reprezentat de curînd în premieră piesa *Vocea inimii* de G. Kelbakian. Lucrarea se inspiră din viața tinerilor mineri. Repertoriul teatrului mai cuprinde printre altele *Angelo* de Victor Hugo, *Komola*, o dramatizare după un roman al lui Rabindranath Tagore, ca și comedia *Drept în inimă* de S. Dadian, reprezentată pentru prima oară pe scena gruzină cu 25 de ani în urmă.

● Teatrul de Satiră din Moscova a invitat-o recent pe Eva Klenova, artistă a Teatrului Național din Praga, să susțină rolul Viviei Warren în cîteva spectacole cu piesa *Profesiunea d-nei Warren* de Shaw, care se reprezintă de mai multă vreme pe scena acestui teatru. Eva Klenova a interpretat rolul în limba rusă, dovedind o bogată gamă de însușiri interpretative. Presa sovietică a elogiat în unanimitate performanța actriței pragheze, care, încadrîndu-se în stilul și spiritul spectacolului, a relevat o concepție personală asupra rolului interpretat.

● Redacția revistei de specialitate „Teatr" a convocat recent în sala mare a Casei Actorului din Moscova o consfătuire a criticilor de teatru. La această consfătuire au participat critici teatrali din Moscova, Leningrad, ca și cei din republicile unionale.

În prima zi a consfătuirii, E. D. Surkov a prezentat un raport în legătură cu „Situația și sarcinile criticii teatrale".

● Creația cunoscutei scriitoare ucrainene Lesia Ukrainka a intrat de mult în patrimoniul cultural al popoarelor sovietice. Alături de poeziile și povestirile scriitoarei, se bucură de o mare popularitate și piesele ei de teatru. Recent, Teatrul Rus din Kiev a reprezentat piesa *În desiș* de Lesia Ukrainka. Premiera a dobîndit amploarea unui important eveniment artistic, deoarece piesa nu a fost încă reprezentată în limba rusă.

Acțiunea se desfășoară în America de Nord, în secolul al XVII-lea. Eroul principal, sculptorul Richard Iron, se ridică împotriva concepțiilor mistice, a fanatismului și obscurantismului așa-numiților puritani. Richard Iron este un îndrăgostit de libertate, care știe să jertfească pe altarul acestei iubiri, bunătatea și gloria, liniștea și viitorul său. Singur, neajutat, dar mai ales neînțeles de cei mai mulți, sculptorul iese înfrînt din această luptă împotriva fățărniciei sociale. Dar Iron nu pierde încrederea în dreptatea cauzei sale și în victoria ei finală.

Spectacolul *În desiș* a fost pus în scenă de N. Sokolov.

● Anul acesta, la 27 octombrie, Teatrul Academic de Artă „M. Gorki" din Moscova va sărbători 60 de ani de activitate. În cinstea acestui eveniment, colectivul artistic al teatrului pregătește cîteva noi spectacole, printre care : *A treia patetica* de N. Pogodin, ultima parte a trilogiei închinate lui Vladimir Ilici Lenin (rolul lui Lenin va fi interpretat de B. Smirnov), *Livada cu vișini* de Cehov, într-o nouă montare scenică datorită lui V. Stanițin, *Trei surori* de Cehov într-o nouă distribuție. Trebuie menționat că în *Livada cu vișini* va apărea alături de A. Tarasova, A. Stepanova, A. Gribov, M. Kedrov etc. și o proaspătă absolventă a studioului M.H.A.T., L. Koceanova care va interpreta rolul Anei Totodată, Teatrul Academic va reprezenta piesa dramaturgului englez A. Cronin *Jupiter se amuză* și lucrarea brazilianului G. Figueiredo *Vulpea și strugurii*.

Un important eveniment al vieții teatrale sovietice îl va constitui, fără îndoială, spectacolul cu *Pădurea rusă*, o dramatizare a romanului cu aceleași nume de Leonid Leonov, pe care-l va pune în scenă N. Gorciakov.

Spre sfîrșitul anului 1958, Teatrul Academic de Artă va sărbători într-un cadru solemn aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui Nemirovici-Dancenko.

Pe lîngă bogata activitate artistică ce o va desfășura pe propria-i scenă, Teatrul Academic de Artă va demonstra înalta valoare a artei interpretative ruse și dincolo de hotarele Uniunii Sovietice. Astfel la 15 mai, M.H.A.T-ul va prezenta la Londra, în sala „Sadler Walles", *Trei surori*, *Livada cu vișini*, *Unchiul Vanea* de Cehov și *Bătrînețe zbuciumată* de L. Rahmanov. Aceleași spectacole în interpretarea actorilor

www.cimec.ro

sovietici figurează și pe afișul actualei stagiuni a Teatrului Națiunilor, colectivul M.H.A.T.-ului urmînd să poposească la Paris, spre sfîrșitul lunii iunie. În fine, după toate probabilitățile, în luna noiembrie, Teatrul Academic de Artă va întreprinde un turneu în Japonia.

Belgia

● Formația „Compagnie des Galeries" a inițiat la începutul acestei stagiuni un ciclu de spectacole clasice, menite, în primul rînd, să popularizeze lucrările dramatice mai puțin jucate în ultima vreme, dintre care recent, au fost reprezentate *Les folies amoureuses* (Nebuniile dragostei) de Jean François Regnard și *L'Âne et le ruisseau* (Măgarul și rîul) de Musset.

R. P. Chineză

● Teatrul Popular de Artă din Pekin a reprezentat recent *Urma tigrului* de Go Mo-Jo. Cu acest spectacol, teatrul a demonstrat pe viu că între arta realistă contemporană sau „drama modernă vorbită" (denumire ce se atribuie în mod curent teatrului de tip european) și teatrul tradițional muzical pot exista trainice punți de legătură. Piesa lui Go Mo-Jo narează, în modalitățile dramei moderne „vorbite", evenimente aparținînd unei epoci istorice cuprinse între anii 403—221 î.e.n. Regizorul Tzao Tziu-in a transpus scenic textul dramatic, folosind și elemente caracteristice dramei tradiționale, ca · costume-simbol, acompaniament muzical specific, o anume plastică a mișcărilor.

Spectacolul a stîrnit o vie dezbatere în coloanele presei, mai ales în jurul folosirii modalităților tradiționale în realizarea scenică a spectacolelor moderne. Unii dintre criticii și oamenii de teatru chinezi s-au pronunțat împotriva procedeului. Alții, în schimb — și aceștia au întrunit aproape majoritatea — au îmbrățișat cu căldură experiența încercată de către Teatrul Popular de Artă.

Iată, spre exemplu, punctul de vedere al criticului Cian-Gen : „Spectacolul de teatru modern nu trebuie să se bizuie exclusiv pe drama vorbită, ci el poate cuprinde în aceeași măsură cîntece și muzică. Teatrul nostru contemporan este încă foarte tînăr. De aceea, nu este cu nimic dăunătoare tendința de a-l îmbogăți cu modalitățile elaborate de-a lungul secolelor de actorii teatrului tradițional".

Iar regizorul principal al Teatrului Muzical de Dramă din Pekin, A. Tzia, subliniază în coloanele ziarului „Jenminjibao" : „Importanța spectacolului *Urma tigrului* constă, în primul rînd, în faptul că a reușit, atît prin interpretarea actoricească, prin realizarea scenografică, jocul luminilor, cît și prin acompaniament muzical, să îmbine organic două sisteme teatrale diferite".

În timpul discuțiilor a fost subliniată ideea că celelalte colective teatrale nu sînt de fel obligate să-și însușească rezultatele dobîndite de Teatrul Popular de Artă ; dimpotrivă, ele au toată latitudinea să caute singure căile cele mai indicate pentru crearea unei arte contemporane înaintate.

Grecia

● Cu cîteva luni în urmă a apărut la Atena un volum intitulat „Teatrul 1957". Lucrarea întocmită de Th. Krita și A. Vusuni reflectă destul de complet principalele evenimente teatrale ale anului 1957, în Grecia. Astfel, în cuprinsul celor 272 de pagini cîte numără volumul, sînt prezentate aproape 100 de spectacole ale teatrelor din Atena, cît și festivalurile de la Epidaur și Atena. Totodată, volumul oferă cititorilor, textele complete a opt piese, printre care *Pescărușul* de Cehov (reprezentată de către Teatrul Național), *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (Teatrul de Artă) și *Jurnalul Annei Frank*. Un important capitol al cărții, intitulat „În afara culiselor", relatează aspecte de la congresul internațional de teatru (care a avut loc la Atena) și manifestările prilejuite de „Ziua Veakis" (consacrată memoriei marelui actor). În această zi a fost reprezentat *Oedip-Rege*, cu o distribuție ce reunea pe toți

www.cimec.ro

actorii care altădată l-au secondat pe Veakis în spectacolul respectiv. Rolul titular a fost deținut de un elev al regretatului actor.

R. P. Polonă

● La Varșovia a luat ființă de curînd un nou teatru, intitulat „Cîntecul polonez". Noul lăcaș de cultură își va consacra activitatea popularizării cîntecului polonez. Obiectivele urmărite prin înființarea acestui teatru sînt, pe de o parte, stimularea creației compozitorilor de muzică ușoară, iar pe de alta, combaterea influențelor dăunătoare ale muzicii de dubioasă calitate importate din Apus, care, prin răspîndirea ce o capătă, are o înrîurire negativă asupra esenței vii, sănătoase a cîntecului polonez.

Repertoriul noului teatru va cuprinde scenete, bucăți de muzică de dans, balade și cîntece satirice.

Franța

● Anul acesta, stagiunea Teatrului Națiunilor găzduiește un număr sporit de spectacole muzicale. Astfel, R. D. Germană este prezentă pe afișul teatral cu *Condamnarea lui Lucullus*, singurul libret de operă scris de Brecht, pe care o va reprezenta Opera din Leipzig. Muzica acestui spectacol a fost compusă de Paul Dessau. La rîndul său, și Germania Occidentală a preferat să trimită anul acesta la Paris colectivul Operei din Berlin, al cărei repertoriu variat cuprinde printre altele *Regele cerb* de Henze. Iugoslavia, Anglia, Statele Unite își aduc contribuția la reușita acestui program muzical. Glyndebourne Festival Opera (Anglia) va prezenta *Falstaff* de Verdi, în timp ce „American Ballet Theatre" din New York încheie ciclul muzical printr-un spectacol coregrafic.

Cît privește spectacolele de dramă, ele prilejuiesc reapariția pe scena Teatrului Națiunilor a merituoasei formații a Teatrului Marocan într-un spectacol clasic: *Bolnavul închipuit* de Molière. Mai semnalăm prezența unor trupe ca: Teatro de Buenos Aires, cu un repertoriu în care argentineanului Alberto de Zavalia i se alătură numele francezului Prosper Mérimée, Kungliga Dramatiska Teatern (Suedia), compania Morelli-Stopa cu o piesă de Diego Fabri, Old Vic cu *Henric VIII* și *Hamlet*, Teatrul Național Grec cu un repertoriu antic: *Medeea* de Euripide, *Antigona* de Sofocle și *Adunarea femeilor* de Aristofan, și M.H.A.T.-ul.

Austria

● Viena trăiește astăzi pe planul mișcării teatrale un fenomen semnificativ și ciudat, mai ales pentru o țară cu veche și consacrată tradiție teatrală. Este vorba de apariția unor „teatre în beci" (Kellertheater), adică a unor colective teatrale reduse ca număr, ce activează în săli amenajate în beciurile cafenelelor. Așadar, viața teatrală din „capitala teatrelor în agonie" cum a fost caracterizată Viena de un om de teatru austriac, părăsește treptat vechile edificii teatrale, monumente de artă arhitectonică — pe care municipalitatea a început să le transforme în garaje, magazine universale, sau pur și simplu să le dărîme — și se refugiază în pivnițe neîncăpătoare, prost aerisite, dar probabil închiriate pe taxe mai accesibile. Noii mecenați ai teatrului austriac fiind totuși, niște cafegii interesați în primul rînd să-și asigure beneficii cît mai mari, în timpul spectacolului spectatorilor li se servesc mîncăruri și băuturi ca în orice cafenea respectabilă. Prima formație teatrală de acest fel a fost „Theater der Courage" care, deși a debutat cu o piesă polițistă de duzină, s-a străduit, în linii generale, să se mențină pe linia unui repertoriu necomercial. Recent a luat ființă un al doilea „teatru în beci", teatrul „Die Tribüne", care a ales drept spectacol inaugural *Raskolnikov* de Dostoievski. Într-unul din numerele ziarului cehoslovac „Divadelni Noviny", Vladimir Prochazka descrie astfel scena noului teatru: „Scena are o deschidere mică, iar actorul aproape că atinge tavanul cu capul. Interpreții pot face cel mult trei pași spre fundul scenei și cinci spre ieșirea în culise".

Și totuși, pe această scenă-jucărie, *Raskolnikov*, prezentat în decoruri reduse la minimum, a fost o pildă de artă scenică realistă, prilejuind interpreților un adevărat triumf.

www.cimec.ro

Existența „teatrelor în beci", nevoite să oficieze actul artistic în aburul capuținerelor și al ceaiurilor cu rom, ni se pare a fi cel puțin un document dezavantajos pentru cultura unei țări.

Italia

● Recent a fost inaugurat la Universitatea Internațională de Studii Sociale din Roma un curs de regie la televiziune. Conducător al cursului a fost numit regizorul Daniele D'Anza, care în ultima vreme s-a consacrat în întregime spectacolelor teatrale televizate. Cursul va insista îndeosebi pe două probleme esențiale : limbajul artistic al televiziunii și principiile estetice caracteristice acestui gen de spectacol.

R. P. Bulgaria

● Teatrul Tineretului din Sofia a prezentat în premieră piesa *Al nouălea val* de Nikolai Vapțiarov. Numele dramaturgului se leagă strîns de istoria mișcării muncitorești bulgare dintre cele două războaie mondiale. Poet, prozator și dramaturg, Nikolai Vapțiarov a fost un luptător înflăcărat împotriva asupririi capitaliste, pentru triumful cauzei clasei muncitoare. Opera sa literară reflectă încrederea scriitorului în victoria apropiată a socialismului, în viitorul luminos al proletariatului. Nikolai Vapțiarov și-a pierdut viața în lupta împotriva fascismului.

Piesa *Al nouălea val* a fost scrisă în jurul anului 1930. Dramaturgul a abordat în cuprinsul piesei cîteva din problemele fundamentale ale mișcării muncitorești din epoca dată : necesitatea desfășurării unei lupte organizate și a combaterii acțiunilor anarhice.

Premiera s-a bucurat de o primire deosebit de călduroasă.

R. D. Germană

● Volkstheater din Rostock prezintă în premieră dramatizarea lui Piscator după *Război și Pace* de L. Tolstoi. Rolul Natașei Rostova este deținut de actrița Karla Runkehl.

● Cu prilejul aniversării a 60 de ani de la nașterea lui Bertolt Brecht, Teatrul din Karl Marx Stadt a organizat un matineu literar și teatral, care s-a bucurat de un mare succes. De altfel, aniversarea lui Brecht a prilejuit manifestări similare pe scenele multor teatre din R.D.G.

Sudan

● În Sudan ființează cîteva teatre profesioniste și semiprofesioniste. Putem cita astfel Ansamblul Dramatic și Muzical Sudanez, Teatrul Sudanez Contemporan, Ansamblul Hartuma și altele.

Dintre toate aceste formații, cea mai veche este Ansamblul Dramatic și Muzical, înființat în anul 1936. La începutul activității sale, ansamblul purta denumirea de Societate Teatrală și organiza spectacole doar în școli. Abia în anul 1940, actorii formației au început să ofere reprezentații și pentru marele public. Ceva mai tîrziu, ansamblul a dobîndit un local propriu în orașul Omdurman, unde a început să lucreze statornic. În anul 1946, formația își schimbă numele în Ansamblul Dramatic și Muzical al orașului Omdurman, pentru ca în anul 1950 să i se atribuie denumirea pe care o păstrează pînă astăzi. Între timp, ansamblul și-a construit o nouă sală cu o capacitate de 200 de locuri. Trebuie precizat că toate sălile de spectacol din Sudan sînt, de fapt, teatre de vară, spectacolele avînd loc în aer liber. După dobîndirea independenței, guvernul sudanez a inițiat construirea unor noi teatre : unul în orașul Khartum, cu o capacitate de 800 de locuri, și unul mai mic, la Omdurman. În anul 1953, Ansamblul a înființat o filială permanentă la Cairo. Pentru desăvîrșirea pregătirii profesionale a actorilor, conducerea Ansamblului a trimis o serie de cadre artistice să frecventeze cursurile școlilor dramatice din Italia și Egipt.

Cît privește repertoriul Ansamblului Dramatic, el include cele mai de seamă lucrări ale dramaturgiei universale clasice și contemporane. Formația își concentrează îndeosebi eforturile înspre lărgirea repertoriului universal și crearea unui repertoriu național. Activitatea Ansamblului Dramatic

www.cimec.ro

și Muzical, conjugată cu aceea a numeroși muzicieni, publiciști, scriitori sudanezi, contribuie eficient la dezvoltarea culturii sudaneze, care, datorită stăpînirii colonialiste, nu s-a putut dezvolta în trecut.

R. Cehoslovacă

● Uniunea artiștilor de teatru din R. Cehoslovacă a dat publicității planul de activitate pe anul 1958. Spicuim cîteva din acțiunile preconizate :

Organizarea unei conferințe în legătură cu actualul stadiu de dezvoltare al criticii teatrale. Întocmirea unui referat privind situația dramaturgiei din ultimii ani, cît și elaborarea unui raport în legătură cu dezvoltarea scenografiei și valoarea realizărilor scenografice. Pentru întocmirea respectivelor referate, menite să servească drept bază pentru o amplă dezbatere, Uniunea a creat două comisii, una formată din secretarii literari ai cîtorva teatre, cea de a doua cuprinzînd o seamă de pictori scenografi.

Uniunea va organiza, în colaborare cu Ministerul Învățămîntului și Culturii, un festival al spectacolelor pentru tineret. Festivalul se va bucura de participarea tuturor teatrelor.

În cursul lunii iulie se va organiza la Ceske Krumlou un festival teatral urmat de seminarii și discuții pe marginea problemelor de construcție dramatică și regie. Totodată, Uniunea elaborează în colaborare cu Ministerul Învățămîntului și Culturii un proiect de reorganizare a tradiționalului festival „Recolta teatrală".

● Teatrul de Stat din Ostrava a prezentat în premieră cehoslovacă poemul dramatic *Moartea mamei Jugovici* de scriitorul iugoslav Ivo Vojnovici. Poemul se inspiră din evenimentele istorice ale anului 1389.

Japonia

● Două formații teatrale japoneze : „Sinkey" și „Tingey" și-au reunit forțele pentru a reprezenta pe scena teatrului Hayuh-za, o dramatizare după romanul *Munții liniștiți* de cunoscutul scriitor progresist Sunao Tokunaga.

Munții liniștiți prezintă aspecte din lupta muncitorilor și țăranilor japonezi pentru obținerea unor condiții mai umane de lucru, pentru cîștigarea unor libertăți și drepturi democratice.

Presa progresistă japoneză a întîmpinat cu mult interes spectacolul celor două formații, consacrîndu-i ample cronici. Astfel, ziarul „Kayva fudzin", după ce subliniază că dramatizarea nu trădează romanul, precizează : „Deși întîmplările zugrăvite în piesă se petrec în primii ani după război, ele trezesc un puternic ecou în rîndurile spectatorului de azi, care găsește în piesă multe lucruri consonante cu realitățile Japoniei contemporane".

www.cimec.ro

cărți-reviste

Un curs universitar

Un curs universitar este, firește, o lucrare didactică. Ceea ce nu înseamnă că, dincolo de paginile lui, nu trebuie să desluşim personalitatea autorului. Altfel, un curs ar fi la fel de bun ca altul, iar o colecție de întrebări şi răspunsuri, de felul celor ce se alcătuiau pe vremuri, spre folosința elevilor care voiau să se pregătească pentru bacalaureat cu eforturi minime, şi-ar îndeplini cu succes menirea, scutindu-i pe studenți de frecvență.

Cu toată osteneala pe care ne-am dat-o pentru a reconstitui personalitatea profesorului Octavian Gheorghiu din paginile prelegerilor sale de istorie a teatrului universal, n-am putut deduce, după lectura întregului curs, decît că profesorul are cunoştințe temeinice şi variate, mai ales în ceea ce privește anumite capitole ale istoriei literare, cum ar fi teatrul francez în secolul al XIX-lea.

Se pare că autorul cursului se jenează să pronunțe opinii personale, căci, în introducere, domnia-sa se scuză pentru îndrăzneala de a fi încercat să analizeze, fără ajutorul bibliografiei sovietice, anumite fenomene ale dramaturgiei universale. („În multe cazuri n-am avut la îndemînă material sovietic, care ne-ar fi uşurat munca noastră, şi a fost nevoie să aplicăm noi înşine teoriile marxiste, pentru a căuta o interpretare justă".)

În general, prelegerile acestui curs încep cu considerații politico-sociale foarte abundente, extrase de obicei dintr-un autor sovietic de specialitate, cum ar fi Sergheiev pentru istoria Greciei, sau Maşchin pentru istoria Romei. Urmează o scurtă notiță biografică referitoare la autorul studiat, apoi analiza pieselor sale, analiză care se reduce, de cele mai multe ori, la expunerea subiectului, plus unele considerații tematice. Analiza mijloacelor artistice şi, fiindcă ne aflăm în domeniul teatrului, a mijloacelor scenice, e foarte redusă, adesea inexistentă. Urmează concluzia.

Ceea ce am reproşa acestei concepții a cursului, pe lîngă stereotipia ei, obositoare chiar din punct de vedere pedagogic, este faptul că duce la o compartimentare a operei dramatice, la fărîmițarea unității artistice. Odată enunțate considerațiile politico-sociale, autorul are conştiința liniştită şi nu se mai referă decît cu totul accidental la ele, în discutarea operei dramatice. Dacă socotim că structura economico-socială e rădăcina oricărui fenomen de suprastructură, atunci seva care urcă din rădăcină trebuie să hrănească pînă şi ultima frunzuliță din vîrful copacului. Or, profesorul Octavian Gheorghiu, achitîndu-se inițial de datoria înfățişării împrejurărilor structurale, le neglijează pe urmă, uitînd să mai stabilească interdependențe.

---

* Prof. Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, curs ținut la Institutul de artă teatrală şi cinematografică „I. L. Caragiale". Litografia şi Tipografia Învățămîntului, 1957.

www.cimec.ro

Cît privește analiza pieselor, sistemul amintit ni se pare schematizator, cu atît mai mult cu cît narareа subiectului se face uneori cu riscul unei simplificări nepermise a intențiilor autorului. De pildă, subiectul poemului dramatic *Brand* de Ibsen: „Într-o operă de un puternic dramatism și de o poezie de o grandoare deosebită, Ibsen ne arată pe pastorul Brand plecînd spre înălțimile, care par inaccesibile, ale munților, printre stînci și prăpăstii, avînd ca țintă o biserică ideală, creată de imaginația sa și care se află în împărăția ghețarilor. El antrenează după sine o mulțime de credincioși, pe care i-a înflăcărat cu focul credinței sale. Unii îl părăsesc, blestemîndu-l, alții cad extenuați de sforțările supraomenești, pe care trebuie să le facă, dar nu se gîndesc să se întoarcă în satul lor din vale. Brand continuă singur drumul spre culmi și este înghițit de o avalanșă." Dacă nu ne înșeală memoria, aceasta este doar expunerea — și încă inexactă — a ultimului act. Unde este problema căutării absolutului, unde este groaza de compromis, care-l caracterizează pe Brand, unde este rigorismul lui, care nu ține seamă de oameni? Doar, Brand își duce credincioșii spre templul de gheață, simbol al unei credințe reci, care ucide. Semnificația dramei ni se pare trunchiată, concluzia asupra piesei sunînd așa: „Concluzia finală a acestei admirabile opere este datoria omului de a face acest efort de ridicare, fiindcă numai prin riscul pe care l-a primit el se va înălța". Opinia acceptată cu privire la piesa *Brand* era pînă acum că Ibsen își condamnă eroul, un idealist, pradă iluziilor (vezi Plehanov, vezi Bernard Shaw), dar din considerațiile prof. Octavian Gheorghiu, nu se deduce acest lucru.

Spuneam că analiza este precumpănitor tematică. Pînă și despre *Faust* al lui Goethe, poem dramatic a cărui construcție suscită atîtea probleme, autorul nu ne spune decît că: „Multe alte episoade dau momente de viață care trăiesc cu mare intensitate și impresionează adînc pe spectatori. Ceea ce era mai greu și ceea ce face marele merit al lui Goethe ca dramaturg este felul cum a reușit să dea forță dramatică înaltelor sale idei: preocupările lui Faust, meandrele gîndirii sale, decepțiile și avînturile sale, lupta chinuitoare ce se dă în spiritul său, legată în mod natural de momente reale de viață; toate acestea trăiesc, spectatorul participă pasionat la toate aventurile spirituale ale eroului și trăiește alături de el". Dar cum, prin ce mijloace artistice ne comunică Goethe meandrele gîndirii lui Faust, nu aflăm. În general, cursul de care vorbim e foarte enunciativ și folosește prea des, pentru caracterizarea unei opere sau a unui autor, epitetele „frumos", „remarcabil" și, mai ales, „admirabil". Se știe însă cît de inexpresive și lipsite de valoare sînt astfel de cuvinte din punct de vedere estetic. Se mai știe că stilul adjectival, din păcate încă foarte răspîndit în presa noastră literară, nu e recomandabil; și nu e educativ să-i învățăm pe studenți a caracteriza o operă dramatică prin folosirea unor adjective care și-au tocit de mult orice expresivitate.

Chiar cînd este vorba de caracterizarea unui curent, a unei direcții literare, cum ar fi romantismul, autorul cursului se arată parcimonios în analizarea aspectelor de artă dramatică. Aflăm că drama lui Hugo a adus înnoiri tematice, dar despre antitezele caracterologice, loviturile de teatru, pitorescul local și istoric, mlădierea alexandrinului, aproape nimic.

Unele capitole sînt totuși mai abundente în această direcție, mai vii, mai colorate, mai puțin uscate. Așa socotim capitolul despre commedia dell'arte, care are darul de a da cititorului (ascultătorului) o reprezentare concretă despre ceea ce a putut fi un spectacol de acest gen. Poate pentru că, în acest capitol, autorul dă bogate indicații despre condiția materială a teatrului italian în epoca respectivă, vorbește despre costume, actori, spectacole, lucru pe care nu-l face decît în treacăt în alte capitole. O istorie a teatrului universal ar fi trebuit, totuși, să cuprindă date copioase cu privire la arta scenică, probleme de montare, regie etc. Aceste date sînt, în general, strecurate la finele fiecărui capitol, așa încît, după parcurgerea volumului, cititorul ignorează momentul cînd a apărut regia — ca atare — în teatru sau, eventual, controversa purtată de oameni de specialitate în legătură cu apariția regizorului ca factor determinant în montarea unui spectacol.

În ceea ce privește economia cursului, observăm o împuținare a materialului pe măsură ce ne apropiem de contemporanei-

www.cimec.ro

tate. Consideraţiile despre autorii mai apropiaţi în timp — fie ei şi de talia lui Bernard Shaw — sînt evident mai puţin abundente decît cele sugerate de opere dramatice mai vechi. Explicaţia pe care o oferă autorul în introducere vădeşte aceeaşi prudenţă de care am mai vorbit: „Poziţia noastră faţă de această producţie dramatică nu s-a cristalizat încă în forma definitivă şi am voit să evităm pentru studenţi dezorientarea care ar fi rezultat din expunerea unor opinii prea fluctuante".

Citatele reproduse în această recenzie vădesc neglijenţe în formulări, neglijenţe eventual pardonabile în expunerile orale, dar care ar fi trebuit înlăturate din cursul tipărit. Unele formulări sună schematic şi anacronic: „Opera lui [Eschil] este un protest împotriva [...] obscurantismului bisericii". Definiţia sofiştilor e cam sumară. „Sofiştii [erau] oameni foarte multilaterali [care] zdruncină prin învăţătura lor credinţa religioasă." Atît.

Mai trebuie să remarcăm, în treacăt, lipsa totală a problematicii estetice şi filozofice, în paginile acestui curs. Studenţii studiază teatrul antic, dar ignorează, pînă la sfîrşit, noţiunea de „katarsis"; învaţă despre clasicism şi romantism, dar opiniile clasice — reciproce — despre estetica celor două curente, ca şi opiniile lui Hegel, le rămîn necunoscute.

Vera CĂLIN

Molière definit de el însuşi*

Vreme de ani şi ani întregi, erudiţii au acumulat date, informaţii, şi l-au strivit pe Molière sub teoriile lor. Există un mit Molière care trăieşte în imaginaţia populară; un altul rezervat universitarilor: acela al unui Molière literat plin de teze filozofice şi morale, pictor al caracterelor universale, apărătorul unei morale a micii burghezii, a cărei imagine a fost impusă generaţiilor întregi de şcolari, de către manualele şcolare. Oamenii de teatru Jacques Copeau, Louis Jouvet, Leon Chancerel au fost primii care au afirmat că Molière era înainte de toate „un atlet complet al teatrului". Azi, dimpotrivă, există la unii tentaţia — ca o reacţie faţă de imaginea mai sus-amintită a lui Molière —, de a se înlătura operei lui Molière orice profunzime, spre a nu se mai vedea în ea decît reuşita tehnică a unui creator prodigios.

Lui Molière i s-a întîmplat de mai multe ori să intervină în persoană, sub masca personajelor sale. A scris *Critica Şcolii nevestelor*, ca să-şi apere prima comedie în care depăşise rolul său de măscărici de bilci. Riposta lui e şi mai violentă cu *Improvizaţia de la Versailles*, unde el îşi joacă propriul său rol, vorbeşte fără tilmaci şi înaintează pe proscenium ca să denunţe intrigile adversarilor săi şi să-şi pună viaţa lui particulară la adăpost de atacurile lor veninoase. În *Mizantropul*, prin gura lui Alceste, el protestează împotriva acelora care îi atribuiau responsabilitatea *Cărţii Abominabile*, pamflet scris împotriva lui Colbert şi a iezuiţilor. În *Don Juan*, el se serveşte de cel mai periculos personaj al său, ca să îndrepte împotriva bigoţilor acuzaţiile pe care le va relua în prefaţa definitivă a lui *Tartuffe*. În *Femeile savante*, Clitandre atacă, în numele lui, pe scriitorii, invidioşi şi trîndavi, care pe cît sînt de caraghioşi, pe atît sînt de periculoşi.

Acestea sînt răspunsuri pe care Molière le dă atacurilor îndîrjite ale duşmanilor şi persecutorilor săi. Ripostînd în felul acesta, el nu se conforma regulilor jocului, rupea convenţiile teatrului, făcînd din acesta o tribună sau un tribunal. Totuşi, adevăratul Molière e în altă parte. Nu în prefeţele lui, care sînt puţin numeroase, şi în care el nu cade în ispita, ca Racine şi Corneille, să-şi explice, în mod amănunţit, opera. Nici în chipul care se desprinde din nenumăratele lucrări — răuvoitoare sau amicale — care s-au scris despre Molière. Ci în opera lui. Căci Molière şi-a întipărit chipul lui în masca comediei.

Făcînd să varieze lumina, comparînd punerile în scenă ale epocii cu cele ale timpului nostru, făcînd să defileze sub ochii noştri interpretările lui Tartuffe, Don Juan şi Alceste, Alfred Simon încearcă şi reuşeşte în cartea sa bogat ilustrată, *Molière par lui-même*, să facă să apară în faţa noastră personajul Jean-Baptiste Poquelin zis şi Molière.

* Alfred Simon, *Molière par lui-même* (Molière văzut de el însuşi), colecţia „Ecrivains de toujours", editura Le Seuil, Paris, 1957.

www.cimec.ro

Legătura dintre Molière și personajele sale este determinată de complexul : poet-interpret-regizor. Acest comitet trinitar fondează și administrează o întreprindere în care situația lui Molière și aceea a teatrului se confundă. Molière a folosit geniul său de poet, autoritatea lui de director, prestigiul lui de actor, spre a face să prospere o trupă care a cunoscut mizeriile unei vieți ambulante. Înainte de toate, el a fost însă actor. Doar grija de a mai ușura viața camarazilor lui de scenă l-a îndemnat să scrie, fără nici o pretenție literară, „acele mici divertismente care i-au adus o mică reputație în provincii" (*Grimarest*). El nu și-a dat osteneală să le compună în întregime, avînd încredere în spiritul de improvizație al camarazilor lui de scenă, ca să dea viață acelor simple canavale. Prima lui piesă tipărită, *Prețioasele ridicole*, n-a fost publicată decît ca o ripostă împotriva procedeelor incorecte ale librăriei Ribou, care n-a așteptat autorizația lui Molière spre a-i tipări piesa. În prefața sa, Molière și-a precizat poziția sa cu umor. „E un lucru ciudat să fii tipărit fără voia ta. Nimic nu mi se pare mai nedrept și aș ierta mult mai ușor orice alt act de violență... Cum o mare parte din frumusețile ce s-au găsit (piesei) depind de jocul actorilor și de tonul vocii... hotărîsem să nu le las să fie văzute decît la lumina lumînării, spre a nu da prilej cuiva să spună proverbul, și nu voiam ca ele să sară de la teatrul Bourbon în Galeria Palatului" (unde se aflau librăriile care vindeau cărțile nou apărute).

Mai tîrziu, boala venind odată cu gloria și bogăția, Boileau stăruind pe lîngă el ca să renunțe la cariera de histrion și să se consacre celei de scriitor, Molière i-a răspuns cu trufie : „Ah ! ce-mi tot spui dumneata ? Pentru mine e o cinste să n-o părăsesc !" Nu trebuie să vedem în aceste cuvinte, mai mult sau mai puțin legendare, decît grija de a acorda jocului dramatic o justă întîietate, grijă pe care o reîntîlnim sub forma scurtei, dar profundei și noii formule, care prefațează *Amorul medic* : „Piesele nu sînt făcute decît spre a fi jucate".

În timp ce-și conduce trupa, Molière vede născîndu-se personajele sale, și din clipa cînd ele capătă viață, fantoșele acestea au înfățișarea nevestei lui, Armanda, sau a junelui prim, Lagrange, alta șchiopătura lui Joseph Béjart sau rîsul d-rei Beauval, colegi de trupă. Totuși, din lotul acesta de personaje — care devin apoi roluri — trebuie să izolăm cohorta privilegiată a rolurilor deținute de însuși autorul. Afară de Tartuffe și Don Juan, toate reprezintă rolurile principale ale comediei lui Molière. Trebuie să deducem de aci — se întreabă Alfred Simon — o complicitate mai strînsă între aceste personaje și creatorul lor ? Răspunsul e afirmativ și Alfred Simon îl susține, arătîndu-ne — sprijinit pe o bogată documentare și o profundă analiză a întregii opere a marelui clasic francez — că cele 24 de personaje pe care le-a interpretat „acest bufon prea serios" (cum l-a numit Scarron pe Molière) au fost *martorii* creatorului lor, împrumutîndu-i nu numai o siluetă asortată cu cîteva elemente (alunița lui Scaramouche, haina galbenă și verde, care nu-i exclusivitatea lui Sganarelle), ci și unele dispoziții profunde. Molière văzut chiar de Molière este Molière dindărătul diferitelor măști ale unei singure și unice fantome care se plimbă prin toate colțurile teatrului.

După ce l-a urmărit de-a lungul personajelor sale, spre a-l căuta și găsi pe Molière, Alfred Simon oferă cititorului curios de a-l vedea pe Molière definit de el însuși, fragmente din diferitele lui piese, spre a ne demonstra că Molière vorbește prin gura personajelor lui. Procedeul folosit e foarte bun, căci printr-un montaj scenic și datorită acțiunii, ajungi să simți, ca să spun așa, în mod material, să înțelegi mai adînc pe unii oameni și unele poziții omenești. Acesta-i și cazul montajului scenic pe care ni-l oferă Alfred Simon. Molière circulă prin toate piesele lui, prin toate personajele pe care le încarnează și fiecare personaj este o parte din el însuși. Urmărindu-l astfel, ajungem să-l înțelegem pe creator, să-l admirăm pe actor, să-l iubim pe om : acesta era, de fapt, bănuim, și scopul urmărit de Alfred Simon, scop ce reușește să-l atingă. Căci *Molière par lui-même* este o lucrare care contribuie, între altele, să aducă celor care îl iubesc pe Molière, noi argumente de a-l iubi pe cel care „îi învață și astăzi pe oameni să urască fățărnicia și cupiditatea, să respingă tot ceea ce siluiește legile firii, să creadă în progresul omenirii și să încurajeze tot ceea ce este mai bun în noi".

Paul B. MARIAN

www.cimec.ro

calendar

Ion C. Bacalbaşa (frate cu Constantin şi Anton) s-a născut la Brăila, la 24 iulie 1863.

De la vîrsta de 23 ani intră în publicistică, fiind pe rînd redactor la ziarul „Lupta" (unde lucrează, alături de Gh. Panu, şi fratele său mai mare, Constantin C. Bacalbaşa), apoi la „Ziua" şi „Adeverul", unde scrie îndeosebi articole privitoare la artă în general şi, mai ales, dări de seamă şi cronici despre reprezentaţiile teatrale. În 1910 editează un ziar propriu, „Înainte", şi în 1912 se angajează prim-redactor la ziarul „Minerva".

În dramaturgie, Ion C. Bacalbaşa a lăsat în urmă-i piesele : *De focul birului* (Mort fără lumînare), dramă socială în trei acte, jucată pe scena Naţionalului din Bucureşti, cu I. Brezeanu şi Agatha Bîrsescu ; *De la oaste*, dramă în trei acte ; *Moşu*, comedie într-un act ; *Assan*, dramă istorică în cinci acte, scrisă în colaborare cu Mircea C. Dimitriadi ş.a.

În noiembrie 1911 este numit director general al Teatrului Naţional din Bucureşti, cînd, părăsind ziaristica, se devotează noii îndeletniciri, pe care o închină ridicării materiale şi morale a colectivului şi promovării literaturii dramatice originale în repertoriul primei noastre scene.

Directoratul său n-a dăinuit mult timp : pînă în octombrie 1912. Roadele acestui directorat le-a consemnat în „Darea de seamă despre stagiunea Teatrului Naţional 1911—1912".

Ion C. Bacalbaşa moare la 28 mai 1918.

Vasile Enescu, director de scenă al Teatrului Naţional din Bucureşti (născut în Bucureşti, la 27 septembrie 1882), a crescut la şcoala regizorală a lui Alexandru Davila şi Paul Gusty.

După ce îndeplineşte o seamă de funcţii mărunte în teatru, este numit regizor de culise în ziua de 1 decembrie 1912, iar la 1 aprilie 1915, avansat director de scenă. Vasile Enescu a început prin a pune în scenă lucrările scriitorilor noştri dramatici din tînăra generaţie de pe atunci : M. Sorbul, A. de Hertz, Mircea Dem. Rădulescu, Alfred Moşoiu, Claudia Millian, N. N. Beldiceanu etc.

Dintre piesele puse în scenă de el cu succes, pot fi amintite : *Pescăruşul* de A. Cehov, *Femeia mării* de H. Ibsen, *Omul cu mîrţoaga* de G. Ciprian, *Gaiţele* de Al. Kiriţescu, *Învierea* de L. Tolstoi, *Nevestele vesele din Windsor* de W. Shakespeare ş. a.

După 40 de ani de activitate în teatru încetează din viaţă la 3 mai 1945.

g. f.

I. P. 2, c. 1184

BIBLIOTECA ...

www.cimec.ro

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

ERATA

La pagina 70, coloana 1, rîndul 26 de jos se va citi :

vincie evită, în ultima vreme, dramaturgia

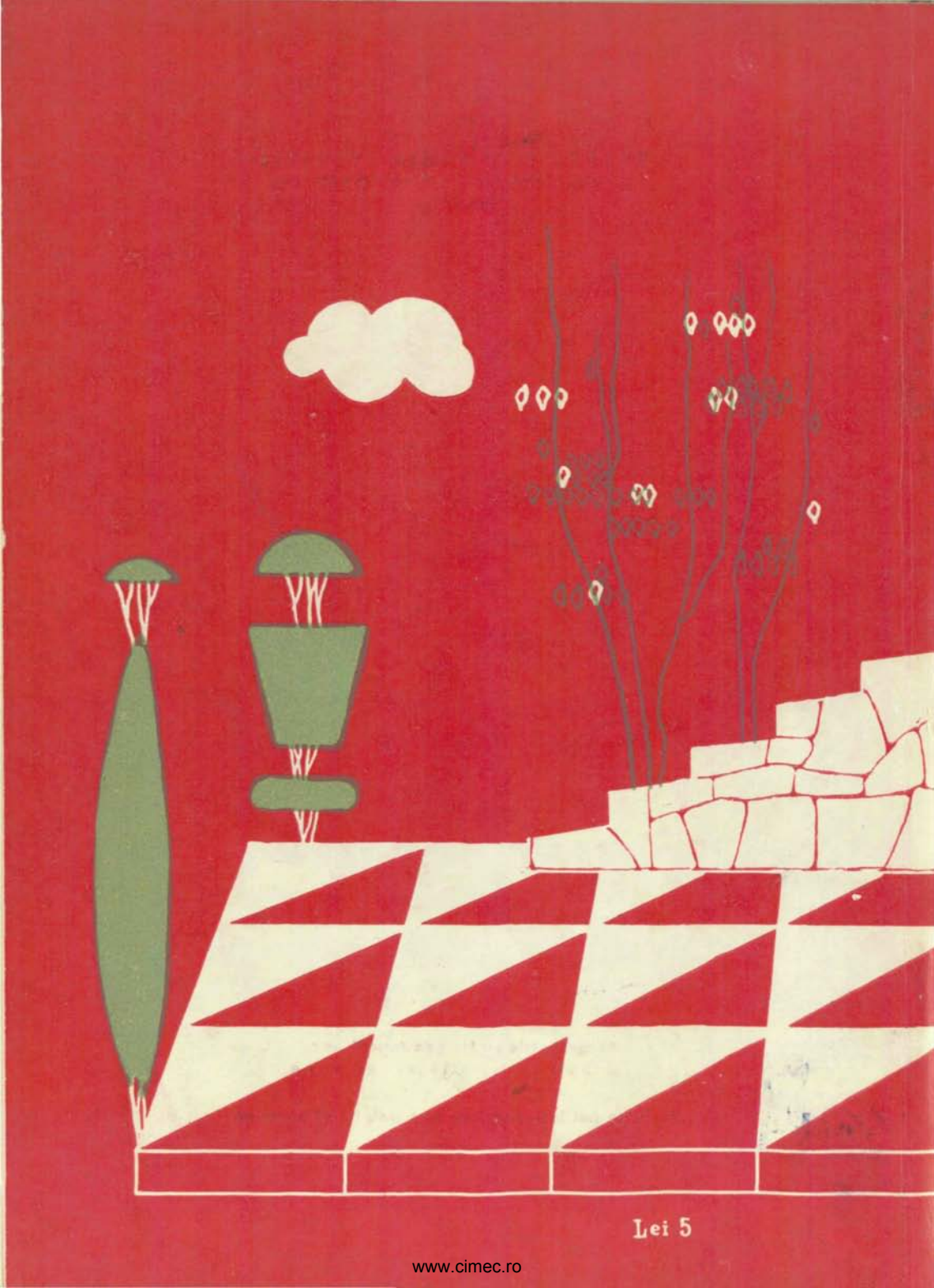
Din vina redacției

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro



Lei 5

www.cimec.ro